الفن في العراق القديم

تأليف انطون مورتكات

الجزء الأول



ترجمة وتعليق: الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي

الجمهورية العراقية
وزارة الاعلام
مديرية الثقافة العامة
سلسلة الكتب الفنية
٣١

الفن

في العراق القديم

تاليف

انطون مورتكات

ترجمة وتعليق

الدكتور عيسى سلمان و سليم طه التكريتي

طبع في مطبعة الأديب البغدادية ـ عام ٨١٣٣٢

المحتويات

مقدمة المترجمين

هذا الكتاب الذي نقدمه الآن الى القارئ، بعنوانه الأصلي الذي اختاره المؤلف له وهو « الفن في العراق القديم » يعد متمماً في الواقع لكتاب « فن التصوير عند العرب » الذي ترجمناه وتم طبعه ونشره في اواخر صيف ١٩٧٤ . غير ان هذا الكتاب اكثر شمولا لانه لم يقتصر على ناحية واحدة من نواحي الفن ، وانما استوعب نواحي الفن الثلاث الرئيسة وهي البناء والنحت والرسم سوية ، بموضوعية تامة تنم عن سعة اطلاع المؤلف على موضوعه هذا وتمسكه بالناحية العلمية الصرفة في كل جانب من جوانبه المتعددة . ولاريب في ذلك فالعلامة انطون مورتكات من مشاهير المنقبين الالمان عن الآثار عمل سنين طويلة ينقب في العراق وسورية . والقى العديد من المحاضرات والبحوث في اهم الجامعات الالمانية . وقد وضع مؤلفه هذا باللغة الالمانية ثم قامت احدى شركات النشر باخراج ترجمة انكليزية له وقد عرضت هذه الترجمة على المؤلف فاقرها وهذه الترجمة الانكليزية هي التي اعتمدناها في ترجمة الكتاب وان كنا قد طابقناها مع النص الالماني زيادة في الدقة والالتزام بالنصوص الاصلية .

ونحن في الوقت الذي نضع فيه هذا المجهود في يدي القارئ، لايسعنا الا ان نتقدم بالشكر الجزيل الى وزارة الاعلام التي تولت طبع هذا الكتاب بحلته القشيبة هذه وتعميم نشره على الناطقين بالضاد . كذلك فاننا نزجي الشكر العميم الى الافاضل الذين قرأوا هذه الترجمة وابدوا ملاحظاتهم عنها ونخص منهم بالذكر الاستاذ فؤاد سفر مفتش التنقيبات العام الذي قام مشكوراً بمراجعة الترجمة وساهم في كتابة معظم التعليقات ، والدكتور فوزي رشيد مدير المتحف العراقي والدكتور بهنام ابو الصوف مدير التحريات في مديرية الآثار العامة . والدكتورة بهيجة خليل اسماعيل .

والذي نود ان يعرفه القارئ في هذا المضمار هو اننا قد اوردنا كثيراً من الملاحظات والتعليقات على النص الاصلي معتمدين في ذلك على آخر الاكتشافات التي قامت بها مديرية الآثار العامة والدراسات التي افردتها لتلك الاكتشافات في الفترة التي اعقبت نشر الترجمة الانكليزية سنة ١٩٦٩ حيث غيرت بعض هذه الاكتشافات الاخيرة الكثير من المفاهيم والوقائع عن تأريخ الفن في العراق القديم . وكل ما نرجوه هو ان يحظى هذا الكتاب باهتمام القارئ، ويكون مصدراً رئيساً من مصادر اطلاعه على حضارة وادي الرافدين الزاهرة في اعظم عصورها الموغلة في القدم وشكراً .

الدكتور عيسى سلمان   سليم طه التكريتي

تقديم

لم يكن من اليسير علي بسط آرائي بالصيغة التي تظهر بها الآن في نص الكتاب الحالي . فتلك هي الآراء التي اقترحت عنها منذ سنة ١٩٤١ حين كنت احاضر في برلين في جامعة فردريك فلهلم اولا ، وفي الجامعة الحرة ، منذ سنة ١٩٤٨ مؤخرا .

وهذا النص هو اساس الكتاب ، لان مهمته ان ينقل الى القارىء تفهما للرابطة العضوية بين العمارة والفن في العراق القديم وكيفية تطورها خلال قرون عديدة .

وقد يبدو وكأن الالواح والرسوم في النص الا شأناً من هذه المهمة الرئيسة . لكن الحقيقة ان غرضها اساسي بصفة تامة لانها ، افضل من اي وصف مكتوب ، يمكن ان يوفر صورة حية لكل عمل من الاعمال الفنية .

فحتى وان كان القليل من الالواح يعين القارىء على التذوق المباشر لطبيعة وشكل الفن السومري والاكدي والاشوري مباشرة ، فان هذا بحد ذاته سيبرر الجهد الكبير جداً - وقد لا يظهر هذا جلياً بصورة مباشرة - الذي بذلناه لجمع الصور الملائمة واخراجها في شكل الواح ، من بين المتاحف والمجاميع العديدة .

ولا بد لي ، بصفة خاصة في هذا المضمار ، من ان اتوجه بالشكر الى اصدقائي وزملائي وطلابي الكثيرين للمساعدة التي قدموها لي ومنهم ، كارل غتبرود رئيس مؤسسة النشر ، ودمونت شوبرخ في كولون ، وزيغفريد هافن من نفس المؤسسة ، وزوجتي الدكتورة اورسولا مورتكات كورنس ، والدكتور بيتر كالمز ، وبصفة خاصة يوهانس بوز ، المساعد في دائرتي .

ولما كانت المسودة الالمانية لهذا الكتاب قد ارسلت الى الناشرين في بداية سنة ١٩٦٦ ، لذا لم يكن مستطاعاً ان يؤخذ بنظر الاعتبار اي شيء نشر بعد ذلك التاريخ . ان اسلوب التتابع الزمني في هذه المقالة عن تاريخ الفن ، هو ما تعورف عليه باسم التتابع الزمني القصير والذي يمكن الرجوع اليه أيضاً في شكل جداول مرتبة في المؤلف الذي وضعته عن تاريخ الشرق الادنى القديم واعني به كتاب (الكسندر شارف وانطون مورتكات : مصر وآسيا في في العصور القديمة ميونخ ١٩٥٠) . كذلك ساحيل القارىء الى الهوامش التي في نهاية الكتاب حيث سيجد فيها اهم المؤلفات عن الموضوع والتي وضعت قبل سنة ١٩٦٦ .

انطون مورتكات

خارطة بلاد ما بين النهرين

● مواقع الآثار
○ المدن الحديثة

كيلو متر ١٠٠ ٢٠٠ ٣٠٠ ٤٠٠

بحر قزوين
الخليج العربي
البحر الأبيض المتوسط
بصرة
سوسة
عيلام
لورستان
بغداد
بابل
موصل
كركوك
نوزي
خورسباد
نينوى
آشور
ماري
دجلة
الفرات
الخابور
ديار بكر
ماردين
تل حلف
ارسلان طاش
كركميش
حلب
اوغاريت
سوريا
دمشق
بيروت
القدس
الزاب الكبير
الزاب الصغير
أور
اريدو
تل العبيد
الوركاء
نفر
تلو
تل اسمر
خفاجي
تل حرمل
تل العقير
جمدة نصر
كيش

تمهيد

ان حضارة العراق القديم ، التي برزت في الالف الثالث قبل الميلاد تحت ظل السومريين والاكديين ، وبلغت اوجها في الالفين الثاني والاول قبل الميلاد ايام البابليين والاشوريين ، هي نتائج تعاقب اجناس بشرية من اصول ولغات متباينة جداً . ومع ذلك فانها تعكس نظاماً روحياً متماسكاً ، تهيمن عليه وحدة تامة يرافقها ، بنفس الوقت تنوع داخلي يمكن ان يقرن بتنوع حضارة الغرب المسيحي بعد العصر الكلاسيكي المتأخر .

ولم تكن وحدة الحضارة العراقية لتقوم على اساس المقتضيات الاقليمية السياسية لبلاد الرافدين وطبيعتها الجغرافية ، بل الاكثر استندت على نظرة دينية شاملة للكون . كانت بالرغم من تطورها التاريخي الطويل وتنوعاتها المحلية ـ مع ذلك متجانسة بصفتها الحضارة الموحدة العامة .

ومثلما اتخذ العالم الغربي خلال العصور الوسطى ، الديانة المسيحية اساساً له ، كذلك اقتبس عالم الشرق الادنى القديم سنته الأساسية من الدين السومري الاكدي في مظاهره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بالاضافة الى مظاهره الروحية والاخلاقية . ذلك ان الفرد ومجتمعه الذي تحول من مدينة المعبد الكهنوتية الاشتراكية الى دولة كبرى يرأسها ملك اله ، تطورت فيما بعد الى امبراطوريات اشورية وكلدانية ، قد تقبلا قانون وجودهما من قوى خارجة عن الطبيعة استطاعا بها ان يصونا اتصالهما بهذا العالم وبالعالم الثاني بصفة مباشرة او غير مباشرة عن طريق الكهنة والامراء . اما الحضارة الغربية فقد حققت وحدة تركيبها من المبادىء الرئيسية التي شرعت خلال العصور القديمة . وفي بلاد ما بين النهرين كانت النماذج التي ارتكزت عليها اسس الفن الكلاسيكي قد ابتدعت من قبل السومريين والاكديين في الالف الثالث قبل الميلاد * .

ان من يود الالمام بجوهر العمارة والفن في بلاد ما بين النهرين ووحدتهما ، ينبغي له ان يحاول استيعاب فكرة الاله التي كانت مقبولة آنذاك . وما يرتبط من مفاهيم عن الملكية بصفة مباشرة ، وذلك بدراسة الابنية والاعمال الفنية المكتشفة . فالوحدة التقليدية التي تجمع بين الاعمال الفنية هذه ، متأتية من الرابطة العضوية لمفاهيم الاله والملك ،

* اثبتت التنقيبات مديرية الآثار العراقية العامة في تل الصوان ـ بالقرب من سامراء ـ بين ١٩٦٤ ـ ١٩٧٢م ، وكذلك التحريات في عدد من مواقع العراق في الشمال والجنوب ، وكذلك الدراسات المستمدة من تلك التنقيبات والتحريات ، بأن اسس فنون وحضارات العراق القديم لم توضع في النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد بل ان جذور تلك الفنون والابداعات وبداياتها واسسها تمتد في اعماق مراحل الحضارة العراقية القديمة منذ اوائل الالف السادس قبل الميلاد . كما هو الحال مع بدايات النحت العراقي في تل الصوان ومع بدايات العمارة العراقية الدينية في كل من تل الصوان واريدو .

** مردوخ او مردوك الاله الرئيسي لمدينة بابل ومن اسمه اشتق النوع المتدرج منها . وهو الابن البكر لانكي اله الماء والحكمة وابنه نبو اله الكتابة والقلم . وقد تحول مردوخ بابه من الالهة لكل الآلهة القديمة وقضى على تيامة .

ومن تعقد هــذه المفاهيم وتباينها الظاهري بالاضافة الى المستويات والمهارات الفنية المختلفة ، ومن الاحساس بالاسلوب الذي كان متبعاً في وقت ما بين العناصر البشرية المتبدلة دوماً والتي ساهمت في عملية الخلق الفني ، اي : السومريين والاكديين والكمانيين والاشوريين والكاشيين والحوريين أو الميتانيين .

وبتعاقب مجرى الاحداث السياسية وزوال نفوذ السومريين والاكديين اصبح الكمانيون في بابــل والاشوريين الذين الذين استوطنوا المنطقة الواقعة بين نهري دجلة والزاب ، هم الممسكون بزمام السلطة في بلاد بين النهرين . وتبعاً لذلك غدا مردوخ وآشور ‎••‎ الربــان الروحيان لحضارة بلاد بين النهرين برمتها . وبهذا اصبحت فنون البابليين والاشــوريين وريثة طبيعية لفنون السومريين والاكديين . وقد كونت مع الفن الاكدي ، المركز الكلاسيكي لفنون الشرق الادنى القديم بالمقارنة مع غيرها من الفنون المعاصرة كالميلانية والحثية والفينيقية التي كانت لها اهمية جانبية .

وقد كان للفن الكلاسيكي في بلاد ما بين النهرين والذي عاش للمدة من ٣٠٠٠ ق . م الى ٥٠٠ ق . م ، صفة جماعية في التعبير . فهو يعكس التصور السومري ـ الاكدي ، والبابلي ـ الاشوري ، عن الآله والملك ، ولهذا السبب كان تاريخ فن هذا المركز من حضارة الشرق الادنى القديم ضيق الحدود ، وايسر في الالمام به من تاريخ الفن في كثير من المناطق الغربية التي ظهرت بعدئذ والتي اصبح الفن فيها ، وعلى نطاق واسع ، من وسائل التعبير عن الاحاسيس الفردية ومن قيم الجمال الشخصية أو فلسفة الحياة .

ومع ذلك فان من يدرك مدى النقص في معلوماتـنا اليوم عن تصورات السومريين الاساسية التي تخص العالم والحياة ، والذي يتصور مدى قلة ما توفر لدينا من اعمالهم الفنية الباقية ، وكيف اننا مازلنا غير متأكدين من تعاقبها الزمني ، لن يخفق في تقدير المصــاعب التي تجابه عملية تدوين تاريخ صادق لفن بلاد ما بين النهرين القديم .

الفصل الأول

الفن السومري الأكدي

أ عصر فجر التاريخ

(عصر طبقات الوركاء السادسة ، الرابعة وعصر جمدة نصر)

١ ـ العمارة

في حـــدود سنة ٣٠٠ قبل الميلاد وفي مدينة اوروك (الوركاء الحديثة) ، الموطن المقدس للالهة اانا (سيدة السماء) السومرية ، ظهرت مجاميع معقدة من ابنية ما تزال تعد حتى اليوم من اقدم الاعمال المعمارية ، واكثرها تأثيراً ، لو كان مستطاعاً الحفاظ عليها بصفة جيدة . ففيما كان يعرف بالادوار القديمة السحيقة من معبـــد اانا ، (بيت السماء) استطعنا ان نميز بدايات الكتابة المسمارية ، سوية مع اصول الاختام الاسطوانية التي كان استعمالها في ذلك الوقت مخصصاً لادارة المعبد ، وعليها ، لاول مرة ، حقول عديدة لاشكال بارزة .

فهنا كانت مطمورة بقايا اقدم ابنية عبادية كبيرة اوجدتها البشرية ، وهي الدليل الاول للعمائر التذكارية ، حتى تم اكتشافها في اوائل هذا القرن .

ومن الفترة ذاتها وفي منطقة مقدسة اخرى من مدينة الوركاء تقع الى الشمال الغربي من حرم اانا ، وفي منطقة انو المقدسة الموغلة في القدم ، معبد اخر بدأ يأخذ شكله النهائي على بقعة كان يحتلها منذ قرون عديدة (انظر مخطط المدينة فـي UVB ٧ ، لوح ١ ، المربع ك ١٧) وعلى غرار معبد الكي اله الماء السومري في اريدو ، اقدم مركز للحضارة السومرية في جوار الخليج العربي ، فلا بد ان يكون هذا المعبد قد نشأ في عصور ما قبـــل التاريخ ، في فترتي الوركاء او العبيد * ، ولكونه كان ذا ابعاد اصغر بكثير من ابنية اانا ، ونظراً لاستمرار تهدمه واعادة بنائه على نفس البقعة بعد ان تسوى بقايا اعرافه او يعاد ملؤها ، فانه قد اصبح بالتدريج معبداً عالياً ، اي معبداً يقوم على دكة عالية وغير متناسقة ، وبهذه الطريقة

* العبيد فترة من عصور ما قبل التاريخ تمتد من ٤٥٠٠ – ٣٨٠٠ ق.م ، ازدهرت فيها حضارة معينة في جنوبي وشمال العراق ، ذات ميزات اهمها فخارياتها ذات اللون الشي المائل الى الخضرة من شدة الحرق ومزينة بنقوش سوداء او بنية وقد وجدت لاول مرة في تل العبيد الواقع بالقرب من مدينة اور ، فعرفت الحضارة والعصر باسمه .

اسس المرتفع الذي يقوم عليه هذا المعبد هو النموذج الاول للـ «زقورة» * التي غدت فيما بعد، الصفة المميزة للعمارة السومرية ـ البابلية.

وهنا نجابه، في بداية فن العمارة السومرية، واحداً من اعظم مظاهرها المميزة، والذي كان مع مادة اللبن التي تؤلف العنصر الاساسي لفن العمارة السومرية ينسجم مع نفسية انسان الشرق الأدنى وموقفه من الحياة والذي لا يوجد في نظره شيء ثابت بل على النقيض من ذلك يبدو كل شيء بالنسبة اليه وكأنه يدور في حلقة ثابتة من التطور والانحلال. ولم يكن المعبد العالي هو الوحيد الذي نتج عن هذه الدورة من التكون والاندثار. فبذات الطريقة تكون التل الاثري نفسه خلال الألف السنين من تداعي بناء قرية او مزار او مدينة واعادة بنائها، وساهم في المظهر الخارجي للمستوطن حتى الى المدى الذي كان يحدد مظهر الريف في الشرق الأدنى القديم.

فنحن نعرف المخطط الارضي لاجزاء مهمة من حرم إأنا خلال المراحل الاولى من عصر فجر التاريخ (طبقتا الوركاء الخامسة والرابعة) كما نعرف ايضاً اجزاء من جدرانه تعود لفترتين تعقب احداهما الأخرى والتي كانت مع ذلك تمثل تحولات مهمة في فن العمارة واسلوبها (١) (الشكل ١) وتتمثل الفترة الاولى في الطبقتين الخامسة والرابعة ج ـ ب، بينما تتمثل الفترة الثانية في الطبقة الرابعة (أ) **

(أ) عصر الطبقة الخامسة في الوركاء ***

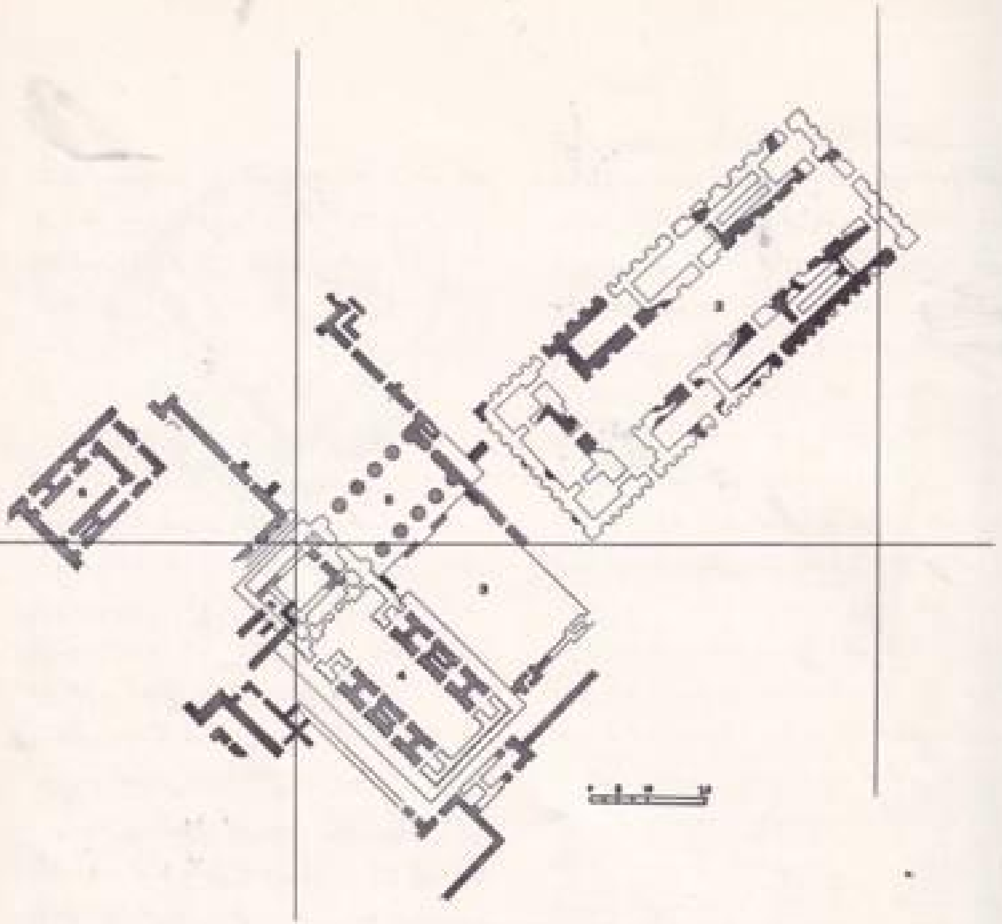
يعتبر المعبد المسمى بمعبد الحجر الكلسي من اكبر ابنية الفترة الاولى، وقد كان بالامكان اعادة وضع مخططه الارضي مبدئياً وبكل ثقة وذلك بسبب التناظر الظاهر في في مثل هذا النوع من العمارة. وقد شيد البناء على مخطط طولي ابعاده ٧٠م × ٣٠م وزواياه تواجه الجهات الاربع، والظاهران اسس الجدران وحدها ـ ويبدو عليها بانها لم تكن اسسا حسب بل جدران قائمه بذاتها تزين اوجهها الخارجية حنايا منتظمة كانت مشيدة من حجر الكلس.

وهذا انشاء مميز من التطور العام لفن العمارة في بلاد ما بين النهرين، ولا يمكن تفسيره الا في ضوء الأهمية الخاصة لهذه البناية والذي اهمل عند تشييد ابنية في المرحلة الثانية من الحرم. والواقع اننا لا نستطيع الاجابة على السؤال المهم فيما اذا كانت الاقسام السفلى من جدران المعبد الكلسي وحدها مبنية من الحجر أم جدران المعبد بكاملها.

* الزقورة بناء يشمخ في كل مدينة من مدن العراق القديم، ويتكون من عدة طبقات باستثناء زقورة إأنا في الوركاء التي يظن انها من طبقة واحدة، ويقوم فوق اعلى الطبقات معبد صغير يحل فيه رئيس الهة المدينة في طريق نزوله من السماء الى معبده الكبير المشيد على الارض في مكان قريب. وكانت الزقورة في بادىء الامر من مصطبة او طبقة واحدة قليلة الارتفاع تكونت منها قاعدة المعبد مثلما هو واضح في المعابد القديمة في اريدو. ثم صارت تلك القاعدة تتألف من طبقتين الواحدة فوق الاخرى والمثل منها مثل ما هو في معبد العقير واخذ ارتفاع الطبقات يزداد شيئاً فشيئاً ويتضاعف عددها حتى بلغ السبع طبقات في برج بابل من عهد نبوخذنصر.

** وضع المؤلف لكل فصل من فصول الكتاب الخمسة ارقاما متسلسلة تشير الى بعض المصادر والتعليقات والملاحظات واثبتها في اخر الكتاب، وقد فضلنا ان نشير هذه الملاحظات حسب النص الاصلي وبلغاتها الاصلية في نهاية هذا الكتاب.

*** عصر الوركاء باسم مدينة الوركاء التي كشف فيها لاول مرة عن حضارة ذات ميزات خاصة استمرت من ٣٨٠٠ ـ ٣١٠٠ ق.م. ووجدت بقاياها في سبع طبقات من الطبقة العاشرة حتى الطبقة الرابعة في الوركاء، وتميز القسم الاخير من هذا العصر بابتكارات مهمة في البناء والنحت بنوعية المجسم والبارز وفي النقش على الاختام الاسطوانية، واخيراً بظهور الكتابة الصورية الاولى.



شكل ١ مخطط معبد (أ) في الوركاء - الطبقتان الخامسة والرابعة ب.

ويبدو ان المحاولة الوحيدة من جانب المعمار السومري انه اراد ان يتجنب ضرورة البناء بمادة قابلة للتلف . لكن هذه المحاولة سرعان ما اخفقت . والحقيقة انه كان مكتوبا لها ان تفشل - ليس لان الحجر لم يكن متوفرا وانما لانه لم يكن من المستطاع ايضا الحصول على خشب لتسقيف في تلك الاصقاع - بل لان الحجر الكلسي لم تكن له علاقة مع الطبيعة المميزة لهذا النوع من العمارة .

والجزء المركزي في تصميم هذا المعبد هو القناء وقد كان على شكل الحرف (T) اللاتيني . اي ان طول هذا القناء ٦٢م ، وعرضه حوالي ١١م . وهذا العرض لا يمكن ان يسقف الا بجذوع اطول الاشجار ، ومع ذلك فلا يمكن استخدام هذا العرض دليلا على ان الغرفة الشمالية كانت باحة مكشوفة ، حيث عثر فيها على بقايا اجزاء متساقطة من السقف (انظر UVB العدد ٢١ ، ص١٦ وما بعدها) . ولو انها من دور بنائي احدث (الطبقة الرابعة في الوركاء) .

فهنا لدينا اذن باحة مسقوفة وليست مكشوفة (٢) . وعلى كل من جانبي الغرفة الطويلة تقوم اربع غرف

مناظرة تماما . وفي كل جانب توجد غرفة لها سلم يؤدي الى سطح المعبد المستوي . وما خلا الغرفتين ذواتي الدرج فان الغرف المتبقية يمكن الدخول اليها من الخارج ومن الغرفة الطولية خلال ابواب متقابلة . وفي الجانب الجنوبي الضيق من البناء تقوم اهم غرف البناية تحف بها من كل جانب غرفة صغيرة ملحقة .

والدخول الى هذه الغرفة يكون عن طريق الغرفة الطولية الوسطى عبر باب عريض تزين اركانه حنايا وتجنات بنائية يقوم على المحور الطولي للمعبد .

وبغض النظر عن ابعاد جدران المعبد الفارعة في الطول وتزيينها بالحنايا ، والتي هي دون شك الطابع المميز للابنية الدينية في الشرق الادنى لالاف السنين ، منذ عصور ما قبل التاريخ ، فليس هناك في الملحقات الاخرى (الحنية ، والمحراب ، ودكة القرابين) ما يشير الى اية اهمية دينية خاصة أو استعمال البنايات لاغراض دينية .

والحقيقة ان المعبد المشيد بحجر الكلس يعد من اكبر بنايات هذه الفترة الاولى لمعبد إنانا . لكنه ليس المعبد الوحيد . فالواقع انه يرتبط ارتباطاً وثيقا ببناية اخرى لم يتم الكشف الا عن جزء واحد منها ليس غير . كذلك توجد في الجنوب الغربي منصة على شكل الحرف (L) مشيدة من لبن ذي احجام كبيرة جداً . وتتألف المنصة من جزئين يستندان احدهما على الاخر بحيث يشكلان زاوية قائمة ويحفان بفناء واطئ . ويقوم على القسم الجنوبي الغربي من المنصة ، وهو المعروف بالمنصة الشمالية الجنوبية ، بناء يدعى بالمعبد (أ) يشبه مخططه مخطط معبد الحجر الكلسي الذي مر ذكره ، غير ان هذا المعبد مشيد من الطين وهو اصغر من الاخر بشكل ملموس . ومن ناحية اخرى يقوم على المنصة الشمالية ــ الغربية جزء من بناية ذات صفة فريدة ، قائمة على اعمدة عرضها حوالي ثلاثين متراً فيها صفان من الدعائم على شكل الأعمدة الضخمة التي يبلغ قطر الواحد منها اكثر من مترين . وفي النقطة التي يلتقي فيها صف الأعمدة هذا مع الجدار ، يصبح شكل هذا الصف عبارة عن انصاف من الاعمدة . ويحيط بمعبد الحجر الكلسي ، ومعبد (أ) ، والقاعة ذات الاعمدة فناء مستطيل تنخفض ارضيته عما يحيط به بحوالي مترين ، ويكون مدخله في الناحية الجنوبية الشرقية . اما الجدران المحيطة بالفناء فقد كانت مشيدة اولا بلبن من احجام كبيرة جداً . وقد اكمل البناء بعدئذ بنوع من اللبن صغير الحجم ذي شكل مستطيل منتظم ابعاده ٦ × ٦ × ١٦ سم ٭

وعلى خلاف المحاولة التي اجريت في معبد حجر الكلس لتفادي عدم مقاومة اللبن باستعمال الحجر في البناء ، نجد هنا في قاعة الاعمدة وفي الفناء المجاور لها ، ان طريقة اخرى قد تمت تجربتها . ذلك ان البناء بالطين والقصب أو بالطين والخشب ، والذي شاع استعماله في بلاد بين النهرين لقرون عديدة ، وفي الحقيقة منذ الف سنة ، ان هذا قد اوجد قوانين خاصة في البناء واشاع اساليبه (٣) . فالعناصر التي حاولوا بها حماية الجدران الطينية ، والتي ربما استعملت على نطاق واسع لاول مرة ، قد تحولت الى طريقة جديدة وذلك بغرز آلاف من المخاريط الفخارية شبيهة بالمسامير ، بطبقة من الطين ، على الجدران . وقد كانت لهذه المخاريط رؤوس مستوية أو رؤوس مزينة بحزوز ملونة بالالوان السوداء أو البيضاء أو الحمراء . والطريقة التي تم بها تنظيمها تؤلف اشكالا فسيفسائية تشبه في مظهرها بوضوح اشكال المنسوجات . وهذا يقودنا الى الافتراض بان اصولها على اكثر احتمال متأتية من اقدم الحصر التي كانت تغلف الجدران .

وهذا النوع من تغليف الجدران بالمخاريط الفخارية لم يكن قد استعمل في جدران القناة الطويلة التي تنقسم في

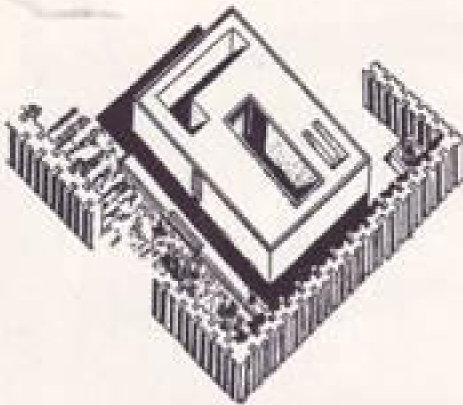
٭ اطلق المنقبون الالمان على هذا النوع من اللبن اسم ريمشن RIEMCHEN .

منبثقة من اعماق الاعمدة فحسب ، وانما استعمل ايضا في الجدار الشمالي الغربي الذي على شكل منصة ، وفي الاعمدة الاسطوانية في القاعة نفسها (اللوحان ١ و ٢) وهذه الطريقة في عمل جدران طينية متينة عن طريق اكسائها بالفسيفساء تدمغة مميزة لعصر فجر التاريخ كله . وقد كانت لها فائدتها المفضلة في الابنية الحجرية وذلك لان تجميع قطع صغيرة من مادة ملونة والطريقة التي استعملت بها المخاريط الفخارية هنا ، كان يلائم الى حد ما والطبيعة السومرية . وكانت هي الممارسة التي سادت ليس في فن العمارة فحسب بل ، والى حد واسع ، في الفنون التشكيلية حتى نهاية العصر السومري . ذلك لانه يبدو ان الشيء الكامل بالنسبة الى الانسان السومري ، ليس اوليا ، بل انه تعاظم بالنسبة اليه من تركيب وتنظيم اجزائه التي يتركب منها .

ومن المحتمل ان تكون الواجهة الفسيفسائية المؤلفة من المخاريط الفخارية التي حلت محل الغلاف الخشبي في الاصل تمثل بحد ذاتها ، التحول الثاني الى مخاريط فسيفسائية حجرية (لوح ٢٠ وشكل ٢) فمثل هذه الواجهة للجدران الطينية المزينة بحجر ملون يمكن رؤيتها في بناء يرتقي زمنه الى عصر الطبقة الرابعة في الوركاء ، ويقع بين حرمي آنو و آنا الرئيسين . ففي الوقت الذي تكون فيه جدران الفناء مزوجة بمخاريط فخارية نرى جدران البناء ذاته الذي يقوم في الفناء ، قد كسيت بفسيفساء من مخاريط مرمرية بيضاء بالاضافة الى مخاريط حمراء وسوداء من حجر الكلس (٤) .

ويبدو الصرح برمته وكأنه اشبه بانتقال من البناء الحجري الخالص الذي يمثله معبد الحجر الكلسي الى بناء من الطين مدعم بواجهة حجرية .

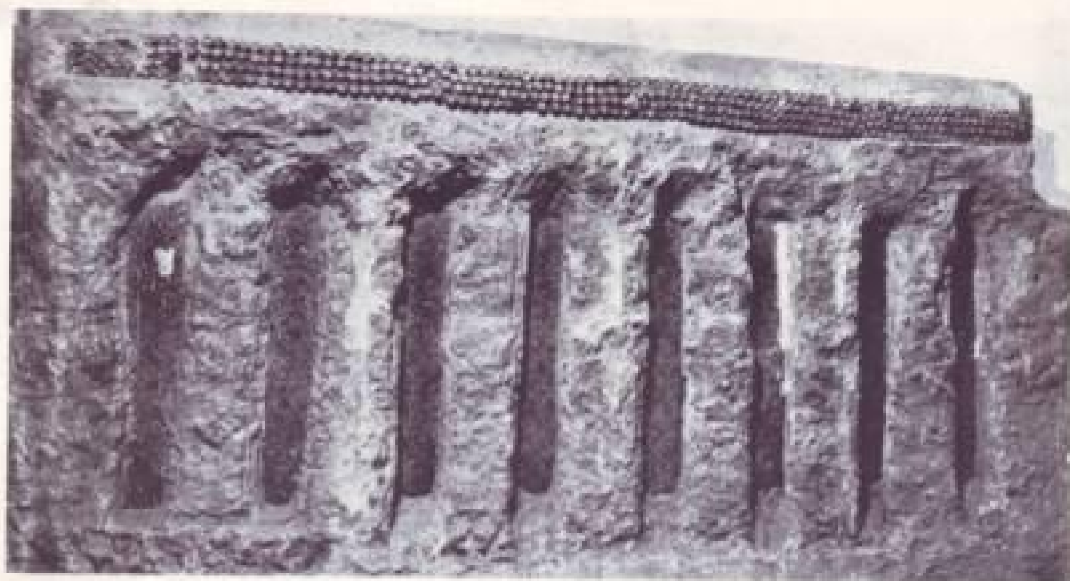
كل هذا يؤدي بنا الى الافتراض بان المساند الشبيهة بالدعائم في القاعة ذات الاعمدة وواجهاتها الفسيفسائية ، لم تكن سوى بديلاً للاعمدة الحجرية السابقة ، لان الاعمدة



الشكل ٢ - اعادة تشكيل معبد الحجر المخروطي في « الوركاء » .

والدعائم ، وهي عناصر تكوينية في البناء كانت غريبة عن الصفة الحقيقية للابنية المشيدة من اللبن وهكذا استبعد العمود عن تطور فن العمارة السومري .

فقد عرفت الدعامة اول الامر وبعد ذلك بوقت قصير عرف القوس لدى البنائين السومريين بمثابة طريقة تكوينية للتغلب على مراكز الثقل . غير ان ايا منهما لم يصبح له تأثير حاسم على فن العمارة الكلاسيكي في الشرق الادنى القديم . ولم تحاول العمارة السومرية ، كما رأيناها هنا ، ان تعبر بصيغة فنية عن الناحية المعمارية في البناء ، اي عن تداخل ضغوط الثقل والدفع ، والتغلب على مراكز الثقل ، عن طريق العناصر التركيبية في البناء لكن العمارة السومرية قد عبرت عن نفسها منذ البداية ، وكما شهدنا ذلك ، في ترتيب المخطط الارضي ، وفي زخرفة وجوه الجدران . وكان الاطار الحقيقي لابنيتها مغطى بغلاف ، وهي في هذا تشبه فن النحت في الشرق الادنى القديم



لوح ١ حنايا مزينة بمخاريط فسيفسائية من المنصة ذات الأعمدة في الوركاء . المتحف العراقي ببغداد .



لوح ٢ أنصاف أعمدة مزينة بمخاريط فسيفسائية امام المنصة ذات الأعمدة في الوركاء . متحف برگامون . برلين .

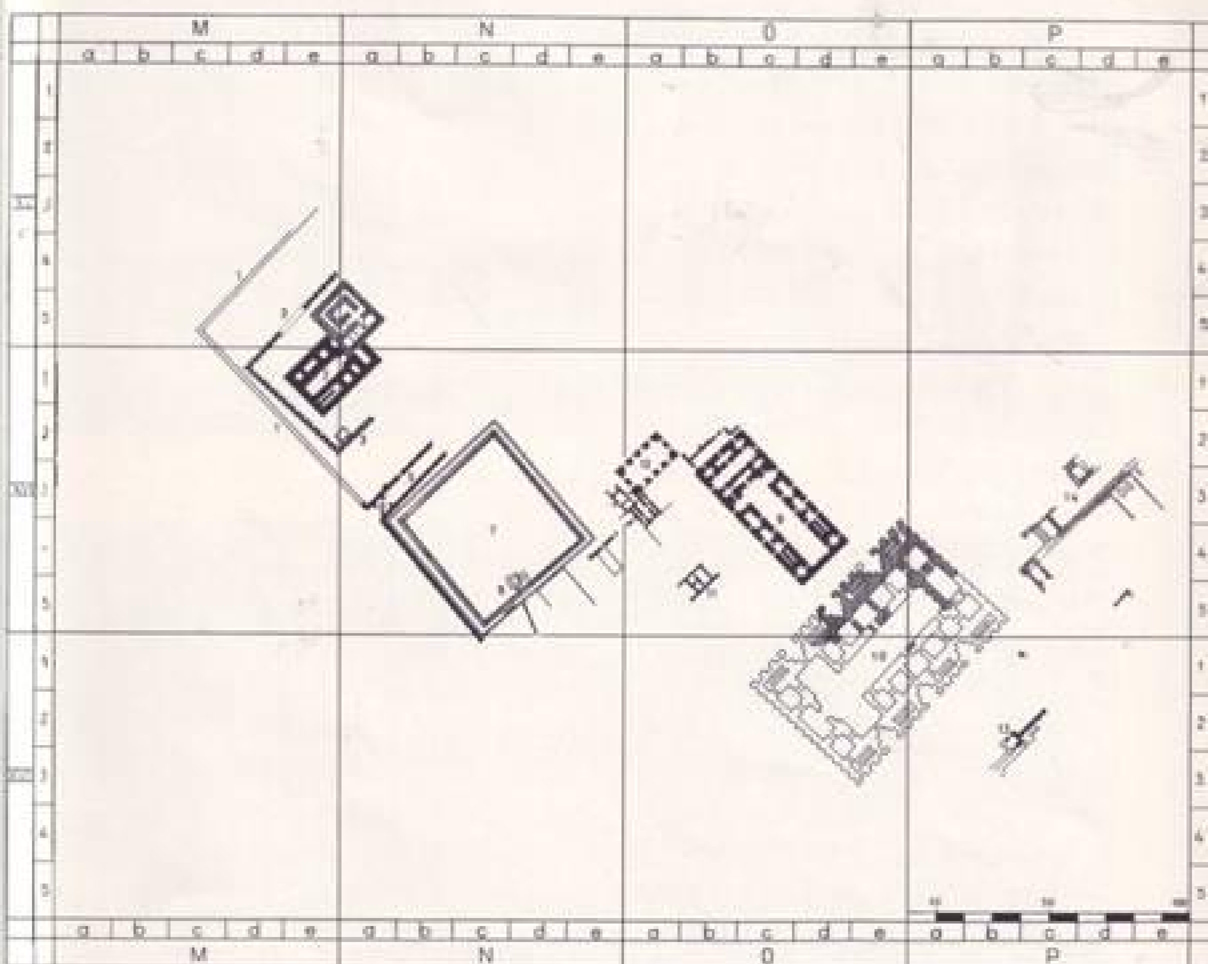
(ب) عصر طبقة الوركاء الرابعة أ

كانت الخصائص التي ظهرت في فن العمارة السومري خلال الفترة الأولى من عصر فجر التاريخ (الوركاء الطبقتان الخامسة والرابعة ج - ب) والتي بدت غريبة لطبيعتها الحقيقية - كالبناء بالحجر أو التركيز المنصب على استعمال الأعمدة لتفادي ثقل البناء - هذه الخصائص قد اختفت تماما في المرحلة الثانية من عصر فجر التاريخ . من حرم إنّ العناصر للطبقة الرابعة أ . فهذه الفترة من وجهة النظر المعمارية تمثل الذروة في تطور هذا الدور الأساس من الحضارة ذلك ان هذا الحرم قد عاش مرحلة تحول كاملة . صحيح اننا نجد للمرة الثانية مثالين لبنائين ذوي حجمين غير متساويين يتعامد احدهما على الآخر غير ان موقعهما قد تغير (*) ، (الشكل ٣) ففي الموقع الذي كان يشغله المعبد المشيد بحجر الكلس لم يعد هناك الآن سوى مخزن واسع للذخيرة ومبنى اداري . وكان المعبد الرئيس (د) الذي اعقب معبد الحجر الكلسي قد احتل الآن كل المنطقة التي كانت قبلا مشغولة بالدكاك ، والقاعة ذات الأعمدة والمعبد (أ) وكذلك بالفناء الكبير المزينة جدرانه بالمخاريط الفسيفسائية . والى الشمال الغربي من المعبد (د) يقوم المعبد (ج) وهو بناء من نفس طراز معبد الحجر الكلسي ، ويبدو بعلاقة واضحة الى المعبد الرئيس (د) . وهو في الواقع احسن مثال باق لهذا الطراز من المعابد . وليس من الضروري هنا ان نصف مخططه الأرضي بالتفصيل فهو لا يختلف عن مخطط معبد الحجر الكلسي الا في ان الجزء الذي يقع في مؤخرته لا يرتبط الا جزئيا بالمجاميع الثلاثة المحيطة بالفناء المركزي ، بينما يكون امتداد بناية المعبد بصفة رئيسة باتجاه الشمال الغربي . والملاحظ ايضا ان أياً من الجدران الخارجية للبناء لم يظهر فيها اي اثر لسمة العمارة التي تكون شكل حنايا ، في حين زينت كل جدران الغرف الداخلية المحيطة بغرفة المعبد الرئيسة (البناء الذي يرتبط بالمعبد بمنطقة ضيقة) بحنايا صغيرة جدا ويبدو من هذا انه ربما كان الجزء الشمالي الغربي من غرفة المعبد الرئيسة وملحقاتها بالمعبد (ج) مخصصا لغرض العبادة ، وان مبنى الباحة الرئيسة كان مكرسا للادارة .

اما تزيين الجدران الخارجية للمعبد (د) وكذلك جدرانه الداخلية بالحنايا فانه يمثل تطورا يجب ان لا يعتبر مجرد حلية خالصة وانما في الواقع مساهمة ايجابية في تصميم غرفة المعبد . ففي الوقت الذي تكون فيه الجوانب القصيرة من البناية الضخمة (والتي لا بد وانها كانت تشغل مساحة نحو ٥٥ مترا × ٨٠ مترا) قد زينت بالصورة الاعتيادية والمتألفة من حنايا ذات ثلاث مراتب ، تبدو الحنايا في الجدران الطويلة كغرف مستقلة وذلك بالنظر الى عمقها الاستثنائي وكذلك الى شكلها الصليبي . فكل طاقم متألف من ثلاث حنايا وعمقه حوالي متر ونصف المتر تعقبه حنية صليبية الشكل عمقها حوالي ستة امتار وعرضها اكثر من خمسة امتار .

ومهما كانت الوسيلة التي تم بها انجاز ارتفاع الجدران بالتفصيل ، اذا ما استطاع المرء ان يكمل ولو جزءاً من هذا البناء الغريب في مخيلته بالاستناد الى جزء من المخطط الأرضي الذي ظل قائما ، فانه سيدهش حتما ازاء كتلة الطابوق بشكل ملموس والتي لم يبق منها سوى قشرة هشة ، هي نتاج خيال خصب .

وهنا نرى مرة اخرى ان المظهر الجمالي لفن العمارة لا يبرز من التأكيد المنصب على العناصر التركيبية للبناء ، ومن اعلاء شأنها بالتزيين . والواقع انه يستحيل علينا تماما ان نفسر فن بناء الحنايا بانه تطور لعملية البناء



شكل ٣ مخطط معبد (أ) في الوركاء - الطبقة الرابعة.

باللبن . ومرة اخرى نجد في المعبد (د) في الوركاء ، الذي يعتبر من اكثر البنايات الدينية في عصر فجر الحضارة السومري تطورا ، ان الاسلوب الفني في رفع البناء لا يعكس قوى الدفع الداخلي البناء وانما هو غطاء زخرفي . ومع ذلك فليس في مقدورنا ان نقول بان تزيين الجدران بالحنايا لم يكن مدينا في اصوله ، الى حد ما ، لطريقة اكثر قدما وتباينا من طرق البناء . فمثل هذا الاصل لا بد وانه قديم جدا وربما يرجع الى عصور ما قبل التاريخ ، ومن المحتمل ان يكون هذا الاصـل من خارج بلاد ما بين النهرين . ذلك لان اقدم الابنية المعروفة في القطر وحتى في العصور الحجرية الحديثة ، كانت مشيدة من الطين

وفي الوقت الذي يمكن فيه رد الكسوة الزخرفية بالمخروطات الفسيفسائية الى العمارة بالقصب والطين ، فان ترتيب الحنايا الجدارية في الغالب عبارة عن انتقال من الفن القديم في البناء باستخدام الدعامات الخشبية الى الابنية الطينية ، وتلك فكرة غدت مؤكدة في الوقت الحاضر بشكل واضح (٦) .

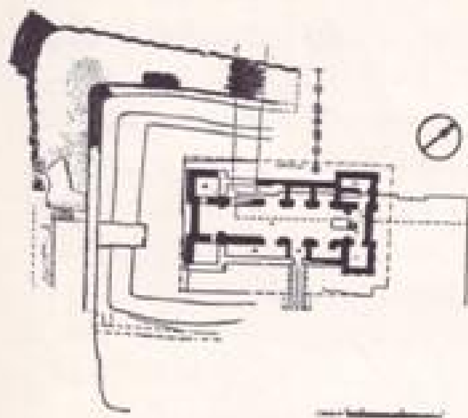
(ج) عصر جمدة نصر

تمثل الابنية المهيبة حرم الالهة إنن * ، والتي يرجع زمنها الى الفترة الاولى من عصر فجر التاريخ ، تطورا جديدا تماما يبشر بمولد حضارة عظيمة . وبخلاف ذلك فان المعبد العالي في منطقة أنـو في الوركاء (UVB العدد ٧ ، لوح ١ ، ك ١٧) حتى في هيأته الاخيرة المتطورة والتي ترجع الى الفترة الثانية من عصر فجر التاريخ يمثل حصيلة تقليد مرت عليه قرون عديدة . وكان هذا واضحا من العثور اثناء التنقيب على عدة ادوار بنائية معادة (٧) (الشكل ٤) . وكان تكرار الانهدام واعادة البناء قد جعلا منه معبدا عاليا جدا ، اي ان هذا قد ادى الى ارتفاع مكانه . وليس من شك في ان اصول هذا المعبد تعود الى عصر ما قبل التاريخ ، ولو انه من المحتمل ان لايكون قديما قدم البناء المشابه الذي تم الكشف عنه موخرا في اريدو (٨) (الشكل ٥) مدينة انكي ** اله الماء ، والذي كان على اكثر احتمال هو المعبد الرئيس للعالم السومري قبل ان تتحول زعامتـه الى حرم ان الرئيس في أنا في الوركاء .

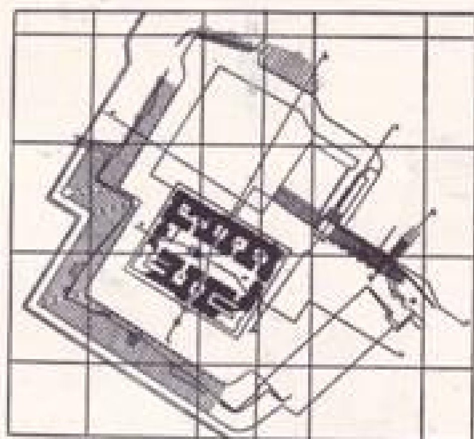
وبعيدا من اواسط العصر الحجري - المعدني ومن بداية جد خشنة بدائية هناك مصلى صغير مساحته ٣ × ٣ متر تطور في اريدو الى معبد ذي فسحة مركزية طويلة مستطيلة يقوم على جانبيها صف من الغرف الصغيرة . وكانت احدى هذه الغرف تؤلف مرتكز السلم . ويقع مدخل المعبد في واحد من اضلاعه الطويلة . وعند نهاية واحد من الاضلاع الضيقة للقاعة الرئيسة ، تقوم دكة شبيهة بالمسرح ، وفي النهاية المقابلة لها موقد أو مذبح . وبسبب التجديدات المستمرة ارتفع المعبد كثيرا بالنسبة لما يجاوره بحيث ارتفعت الدكة البسيطة التي كانت تحته والتي ربما كانت من طابقين من الاخرى فلم يعد يمكن الوصول اليها الا بواسطة سلم .

* انانا / إنين وهي ابنة الاله آنو وزوجته في الوقت ذاته . وكانت عبادة كليهما في مدينة الوركاء . الا انها اصبحت منذ عصر فجر السلالات الالهة الرئيسة للمدينة . ومن صفاتها الهة الحب . وقد اندمجت عبادة عشتار السامية بهذه الالهة السومرية . وتطور اسمها فيما بعد الى ننا .

** الاله انكي (السيد الارض) كان رئيس الالهة في اريدو اول مدينة هبطت الملوكية اليها من السماء والتي فيها حكم اول ملكين من ملوك قبل الطوفان . وكان معبده يعرف فيها باسم اي - ابسو (بيت البحر) . وكان انكي اله الماء والمعرفة والحكمة .



شكل ٥ المعبدان السابع والسادس في اريدو (حدود أبو شهرين)



شكل ٤ المعبد الأبيض على زقورة آنو في الوركاء .

ويتشابه المعبد الذي يدعى بالمعبد الأبيض على زقورة أو مصطبة آنو في الوركاء مع تلك الأبنية التي تعود الى عصر ما قبل التاريخ في اريدو وبكل تفاصيلها . ولذلك فان من المعقول ان نفترض بانه كانت له ايضا سلسلة طويلة من السوابق المماثلة حتى ولو لم يتأيد هذا الافتراض بالتنقيبات * . ومع ذلك فان هذا المعبد الأبيض قد تم الحفاظ عليه تحت كسوة معبد ثان تال . وانه ، مع قطع قليلة من اوان حجرية ذات شكل معماري من عصر فجر التاريخ ، يزودنا بافضل وسيلة لتصور ارتفاع مثل هذا النوع من البناء (٩) . ومن المحتمل وجود علاقة اصيلة بين المخطط الارضي للمعبد العالي والمخططات الأرضية لكل من معبد الجير الكلسي والمعبد (ج) ، والمعبد (د) في منطقة إأنا . والمشابهة واضحة بشكل خاص في ان الاجزاء الرئيسة تتصدر هذه الأبنية ، وفي تنظيم الغرف وبالطريقة التي تم بها ترتيب الحنايا على الجدران . وبهذا يكون المعبد الأبيض افضل شاهد على التطور المستمر من النصف الأول الى النصف الثاني من عصر فجر التاريخ . وهو العصر المعروف باسم عصر جمدة نصر (١٠) **

ولقد اكتشفنا مؤخرا نموذجين اخرين من هذا الطراز من المعابد ، لهما اهميتهما ايضا ، بسبب الطريقة التي ربما

* وقد تأيد ذلك بعد نشر هذا الكتاب بالتنقيبات التي اجرتها البعثة الالمانية في نص بجانب زقورة آنو .

** جمدة نصر تل صغير واقع في النهاية الشرقية لمشروع السيب الكبير لمحافظة بابل ، وقد وجدت فيه مقومات لحضارة تميزت بكتابة متطورة قليلا عن الصورية وباختام اسطوانية وفخارية ذات اساليب ومواضيع عامة . اما فخاريات هذا الطور فهي ذات اشكال جديدة ومزينة بالوان مختلفة . وقد اطلق اسم هذا التل على ذلك الطور الحضاري وعلى عصره الذي امتد من ٣١٠٠ ـ ٢٩٠٠ ق م . ومظاهره موجودة في شمال العراق وسورية ايضا .

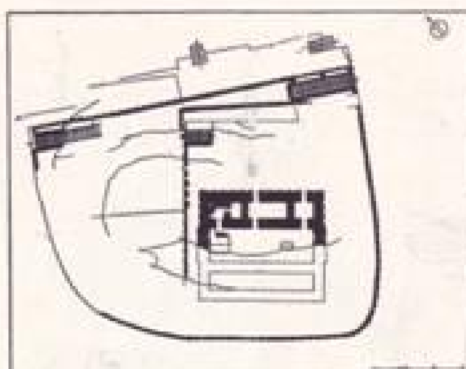
بها . وهذان النموذجان هما معبد تل العقير (١١) * برسومه الجدارية الملونة (الشكل ٦) ومعبد الالف عين في تل براك ** (١٢) (الشكل ٧) في شمالي بلاد ما بين النهرين والذي كانت منصة العبادة فيه قد زخرفت حسب الاسلوب السومري الاصيل بالذهب والاحجار الكريمة الملونة البراقة .

ان تقاليد فن العمارة التي يمكن ان ندرس هنا في المعبد الأبيض وفي الابنية المشابهة له تقارن بالتطور المتصل / المستمر للكتابة وفي قطاع النحت (انظر القسمين ٢ و ٣ ادنـاه) ومن ناحية اخرى فقد حدث في حرم إنَّا في الوركاء وعند نقطة الانتقال من فترة الطبقة الرابعة في الوركاء الى عصر جمدة نصر ، تغير لم تكن له اسباب خارجية حسب . صحيح ان اللبن المعروف بالرمشن قد استمر استعماله في البناء ، واستمر تزيين الجدران بالمخاريط الفسيفسائية الملونة . الا ان تصميـم المعبد كله في هذه الفترة (فترة الطبقة الثالثة في الوركاء) يعطي انطباعا بوجود بداية جديدة حقا (١٣) (الشكل ٨) فان مركز التصميم كله عبارة عن دكة عالية لا بد وان يكون المعبد قد شيد فوقها ، ومن المحتمل على غرار المعبد الابيض المعاصر له . فلقد شهدت الدكة عدة تحويرات في فترات قصيرة (طبقة الوركاء الثالثة أ - ج) لم تؤثر في ارتفاعها حسب وانما في ابعادها ايضا . ويبدو كما لو ان الالهة إنَّا قد وهبت الآن لاول مرة معبدا عاليا مثل الآلهـة الاخرى ، آنو وانكي . ولقد قام حول هذا المعبد العالي عدد من بيوت السـكن والابنية الادارية ، بالاضافة الى اماكن معددة لتقديم القرابين . وكل من هذه الابنية كان يجـدد باستمرار . ولقد رتبت الابنية في هذا العصر في شكل مجاميع متعددة يتوسط كل مجموعة منها فناء ، ويحيط بها كلها حرام من الابنية .

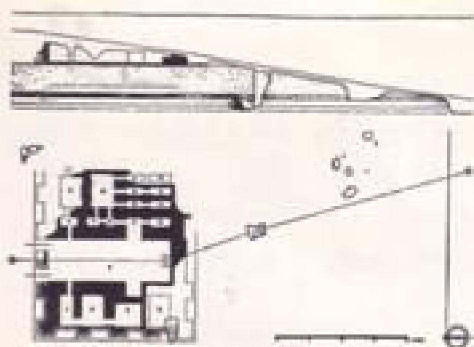
وهنـاك اختلاف واضح بين التطور الداخلي والخارجي لحرم إنَّا ذلك ان بناية المعبـد العالي تبـدو وكأنها تشـير الى ان إنَّا قد منحت الآن مقاماً مشابها لمقام آنو حسـب ، اي كالهة لمدينة الوركاء . وربما غدت الآن (سيدة السماء) ليس الا ، بعد ان كانت في الاصل الهـة الحياة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمحيط الدنيوي فالغرف التي تحتوي اماكن لتقديم القرابين تبين مدى انتشار قوتها وسمعتها ولكن على النقيض من ذلك يوجد تخلف واضح بالنسبة الى اسلوب البناء ، وكذلك بالنسبة الى وضوح التخطيط ودقته وقـوة تطوره وفي صناعة الطابوق ايضا . ففي المخطط الارضي نـرى بعض الغرف غير متماثلة ، وفي البعض الآخر احتلت الجدران المشيدة بقطع كبيرة من اللبن مساحة اوسع من الغرفة التي تحيط بها . فهنا يعجب المرء بان السذاجة قد حلت محل الجرأة المعمارية الكبيرة في عصر الطبقة الرابعة في الوركاء . فلم يعد هناك اي انسجام أو تناسق يهيمن على اسلوب عمارة إنَّا الذي بدا مناقضا لمعبد آنو العالي . ولا سيما بدوره المعماري الاخير والذي يعرف بالمعبد الابيض ، حيث حافظ على المستوى الفني الرفيع الـذي تحقق في زمن الطبقات من الرابعة الى السادسة في الوركاء .

* تل العقير يقع في خط مستقيم على ٥٠ كم من جنوب بغداد . وقد نقبت فيه مديرية الآثار العامة في عامي ١٩٤٠ ، ١٩٤١ ووجدت معبدا مشيدا فوق مصطبتين ، وجدرانه مزينة برسوم ملونة وهو من اواخر عصر الوركاء او بداية جمدة نصر .

** معبد الالف عين . اطلق هذا الاسم على اربعة معابد متعاقبة يعود تاريخ اقدمها الى عصر الوركاء واحدثها في نهاية عصر جمدة نصر ، وجدت في تـل براك الواقع في اعالي الخابور في سورية وعرفت بهذا الاسم لانه اكتشف فيها الوف الخرز التي بهيئة عيون .



شكل ٦ المعبد المزوق في تل العقير .



شكل ٧ معبد الالاف عين في تل براك .

شكل ٨ حرم إآنا في الوركاء ، الطبقة ٤ أ - ج .

٢ النحت المجسم

اذا ما حكمنا على النحت المعروف لدينا حتى الوقت الحاضر ، فان النحت المجسم في بلاد ما بين النهرين قبل السنة ٣٠٠٠ قبل الميلاد ، لم يتجاوز الشكل التعبيري الا في دمى طينية شبيهة من اواخر عصر العبيد كتلك التي وجدت في اور واريدو ففي ذلك العصر كانت اشكال الذكور والاناث تعمل من طين على هيئات تختلف عن الطبيعة تماما . وكانت بعض الاجزاء من الجسم يبالغ في صنعها بينما كانت اجزاء اخرى تعمل بلا عناية وبحجم اصغر . وقد استعمل التلوين ليساعد على اعطاء بروز وقوة للصفة الخارقة التي تجسدها هذه الدمى ، والتي لم تكن سوى تماثيل عرفية (١٤) . وليس هناك من سبيل لربط هذه التشكيلات من الطين التي ترجع الى عصر ما قبل التاريخ بنماذج النحت الاولى المجسمة من بداية الفترة التاريخية في بلاد ما بين النهرين . هذا وان ما بقي منها غير معروف ـ اي بداية نحت التماثيل الحجرية المجسمة ، والذي ارتفع فوق مستوى الحرفة الصرفة الى مرتبة الفن الحقيقي ـ قد بدأ يأخذ بالتدريج الشكل المألوف لدينا ولو انه لم يتم تحديده بوضوح . لقد عرفنا منذ بضع عشرات من السنين مجموعة من التماثيل من حجر الكلس بحالة غير جيدة ، وصلت الينا من الوركاء

وقد اكتشفت هذه التماثيل اثناء التنقيبات هناك خلال السنتين ١٩١٢ ـ ١٩١٣ في الانقاض الكائنة اسفل ارضية المعبد الفرثي (١٥) (الالواح ٣ ـ ٥) . لم تلق هذه المجموعة من التماثيل في حينه اي اهتمام لكونها مهشمة كما انها اعتبرت فرثية خطأ بسبب الموقع الذي وجدت فيه . لذا فقد استبعدت من تاريخ الفن التشكيلي السومري . يضاف الى هذا ان هذه التماثيل قد اعتبرت من قبل جوردان J. Jordan (**) المنقب الذي عثر عليها انها لرجال يجلسون القرفصاء في حين انها كانت في الواقع تمثل الاسرى من الاعداء الذين كبلت ايديهم خلف ظهورهم ، كما هو واضح في (اللوح ٣) . ومن المحتمل ايضا ان تكون ركبهم قد شدت الى اعناقهم على غرار ذلك العدو الاسير في طبعات احد الاختام الكبيرة (١٦) والذي يعود الى فترة الطبقة الرابعة في الوركاء . ولا يمكن تفسير التماثيل الحجرية في اللوحين ٣ و ٤ الا بهذا المفهوم . وبهذا تبدو وكأنها ذات علاقة تفصيلية مباشرة بأثر يرجع زمانه الى فترة الطبقة الرابعة في الوركاء . وهذا يبيح للمرء ان يفترض بان فن النحت المجسم بالحجر للاشكال البشرية قد بدأ في هذا العصر الخلاق (اي عصر الطبقة الرابعة في الوركاء) . وهناك دليل آخر يعيننا على تحديد زمن الاشكال المنحوتة من حجر الكلس التي وجدت في المعبد الفرثي من فترة الطبقة الرابعة في الوركاء . فقد وجد معها ـ بالاضافة الى المخاريط الفسيفسائية (١٧) الكائنة تحت انقاض المعبد ، والتي يعود تاريخها الى عصر فجر التاريخ السومري ، اثر آخر

* اعطتنا تنقيبات تل الصوان مجموعة متكاملة من التماثيل الصغيرة منحوتة نحتا مجسما وجدت معظمها في مقبرة تقع اسفل طبقات الموقع ، مما يدل على ان لهذه المجموعة من التماثيل الحجرية مفاهيم عقائدية وجنائزية . ويرقى تاريخ تماثيل تل الصوان هذه الى اوائل الالف السادس قبل الميلاد ، اي انها سبقت التماثيل السومرية التي يتحدث عنها المؤلف هنا ، بنحو ثلاثة آلاف سنة . وتعتبر قطع تل الصوان منحوتة الحجر من اوائل قطع النحت المجسم في هذه البلاد .

** جوردان من علماء الآثار الالمان وهو اول من نقب منهم تنقيبا منتظما في الوركاء عام ١٩١٢ . وقد شغل منصب مدير الآثار في العراق عام ١٩٣١ .











الألواح ٣ ـ ٥ أصنام دمى من الكلس ـ من الوركاء ـ
الارتفاع ١٢ ـ ١٥ سم ـ متحف بركامون برلين

اللوحان ٦ ـ ٧ تمثالان لرجلين عاريين من حجر كلسي رمادي ـ متحف اللوفر باريس.

ايضا (١٨) (اللوح ٥) يمكن تمييزه ـ على الرغم من حالته المحطمة ـ كرجل ذي لحية كثة قريبة على شكل قرص تغطي كل ذقنه وخديه . وهذا النوع من اللحى يذكرنا بتماثيل اخرى من النحت المجسم ، والتي اظهر البحث مؤخرا ، بانها تعود الى عصر فجر التاريخ في بلاد سومر . وهناك لحية من هذا النوع يمكن ان تشاهد على تمثال من حجر الكلس رمادي اللون ارتفاعه ٢٥ سم محفوظ في زوريخ (الالواح ٨ ـ ١٠) . وقد قارنه الفريد بواسيه A. Boissier (*) بتمثالين أخرين يشبهانه ، محفوظين في متحف اللوفر (١٩) في اوائل سنة ١٩١٢ (اللوحان ٦ و ٧) . وهذه التماثيل المحفوظة في متحفي زوريخ وباريس قد قرنت ـ بسبب لحاها ـ مع تماثيل صغيرة الحجم للاسرى المقيدين من الوركاء ، وهي تمثل رجلا عاريا تماما يبدو عليه بانه كان يشد حول جبهته عصابة سميكة ، ويداه مشبكتان على صدره ، بطريقة تظهران فيها وكأن مرفقيهما مشدودان بعضهما البعض ، في حين ظهرت ساقاه وقدماه منفصلتين بخط طولي .

ففي الشرق القديم حسب ، كان الاسير يصور عاريا . وعلى كل حال فان شعر الرأس واللحية في هذا التمثال يوحي بانه شعر اسير . وقد كان الاكليل السميك لباس الرأس لدى الامراء في عصري الطبقة الرابعة في الوركاء وجمدة نصر . ثم ان نحت السيقان والاقدام جرى بطريقة مسطحة في تماثيل زوريخ وباريس ، وبنفس السمك من اعلى الساق الى نهايته ، مع وجود خط طولي يفصل بينهما ، من شأنه ان يقرن تماثيل زوريخ وباريس بتمثال امرأة عارية عثر عليه في الوركاء بين انقاض من عصر جمدة نصر (٢٠) (اللوح ١١) . ويبين المنظر الامامي لهذا التمثال الصغير ـ مع انعدام التجانس بين اقسام الجسم ـ صدراً بضاً يحاكي الطبيعة وهو يعلو جذعا اقرب شبها بتمثال خشبي . وقد اصبح شكل القدمين كقاعدة ، والساقان لا يتميزان عن كتلة الحجر التي نحت منها التمثال وفي اسفل البطن يظهر خطان يمثلان منطقة العضو الانثوي ، كما ينحدر منهما خط طولي يفصل ما بين الساقين . ويختلف اسلوب نحت الذراعين عن الصدر تماما ، فقد ظهر الذراعان متدليين على طول الجسم كما لو كانا كمين عملا من قماش . فهذا التمثال قد جمع ، ولو بدون توافق ، بين اسلوبي التجريد ومحاكاة الطبيعة . ذلك الاسلوب الذي سنجده متكررا باستمرار في عصر فجر التاريخ في بلاد سومر . كما ان التمثال الضخم لامرأة ، والذي وجد في الطبقة الرابعة من معبد سين في خفاجي (٢١)(اللوح ١٢)** والذي يرتقي زمنه الى عصر جمدة نصر ، قد بقي ـ ولمدة طويلة ـ الدليل الوحيد على وجود النحت المجسم في بلاد سومر ، في عصر فجر التاريخ . وقد نحت هذا التمثال بشكل سيء ، ذلك ان نحت الجزء العلوي من الجسم العاري بصدره الثقيل ، ووجهه المثلث ذي الانف المعقوف ، لا يعطي اية فكرة عن (تجريد روحاني) . فهذا المخلوق يبدو تماما وكأنه مشدود الى عالم الحيوان . فاذا كان المقصود بهذا التمثال صورة لأمة .

* الفريد بواسيه رحالة وقاريء مسماريات سويسري ، ابتاع من تحر (١٩١٢) من التحفيات والآثار المحفوظة في جامعة زوريخ والتي كان قد نقلها من ثروة الآثري السويسري فيبر J. Waber التي كان مقيما في بغداد عام ١٨٦٠ .

** خفاجي واسمها القديم توتب . وتقع بالقرب من الضفة اليسرى لنهر ديالى على مسافة ١٥ كم من بعقوبة . ويتألف الموقع من ثلاثة تلول ، استيطن كل منها من زمن معين واقدمها التل (A) التي وجدت فيه تماثيل كثيرة من عصر فجر السلالات ، واهمها ما كشف عنه في معبدي سين وننتو .





الألواح ٨ ـ ١٠ تمثال لرجل عار من حجر كلسي رمادي. الارتفاع ٢٥ سم، متحف الجامعة في زوريخ.



لوح ١١ تمثال امرأة عارية من حجر رمادي غض من الوركاء ، الارتفاع ١٩ سم ، المتحف العراقي بغداد .

لوح ١٢ تمثال امرأة من حجر أبيض ، من خفاجي ، الارتفاع ١١ سم ، المتحف العراقي بغداد .

فانا سنحصل على انطباع مغاير تماما من تمثال صغير لرجل ـ والذي لا نملك منه ، لسوء الحظ ، سوى النصف العلوي وقد عثر عليه في اثناء ـ يعود الى عصر متأخر في مدينة * الوركاء (٢٢) (لوح ١٣) . يبلغ حجم هذا التمثال نحو ثلث الحجم الطبيعي * ولو انه لم يبق منه سوى جزء واحداً حسب ـ اي من قمة الرأس الى ما تحت الصدر ـ ومع ذلك فانه يبين بان النحات السومري في عصر فجر التاريخ (فترة الطبقة الرابعة في الوركاء وعصر جمدة نصر) استطاع ان يبتدع صورة بشرية كاملة ومجسمة من الحجر . وهذه الصورة في الواقع تتفق ، بطريقة ما ، مع روح ذلك العصر الذي امتزجت فيه المادة والروح احداهما بالاخرى وكون ذلك التمثال الصغير من نتاج عصر فجر التاريخ ، يمكن ان يشاهد دون شك عن طريق عدد من التفاصيل الواقعية فالتنورة القصيرة بحزامها البارز المميز الكائن اسفل القسم العلوي من الجسم العاري ، هي لباس الامراء يرتدونها اثناء الصيد ، كما هو واضح في مسلة صيد الاسود التي وجدت في الوركاء (انظر ما سبق (لوح ١٤ أ) (٢٣) . وكذلك على طبعات احد الاختام من الوركاء (انظر ما يأتي) . وعلى غرار التمثال الحجري اعلاه يمكن تمييز هؤلاء الامراء بلباس الرأس المميز لهم وهو عبارة عن طاقية تمتد الى الجبهة والرقبة بربطة بارزة لها مظهر القلنسوة . وقد سبق لنا ان التقينا باللحية المستعارة التي تشبه اللحية الموجودة في هذا التمثال ، في تماثيل من حجر الكلس من الوركاء ومن متحفي « زوريخ » وباريس » (الالواح ٣ ـ ١٠) . وتبغي الاشارة ايضا الى الحزوز الافقية غير العادية في اللحية والتي تعتبر صفة اخرى لهذا التمثال ، وهي من خواص عصر فجر



اللوح ب : ختم اسطواني من عصر جمدة نصر .

* ارتفاع القسم الباقي من هذا التمثال ١٨ سم . ويقدر ارتفاعه الكلي بنحو ٤٠ سم . وعليه فالتمثال بكامله يكون بحجم اقل من ربع الحجم الطبيعي للانسان .



اللوح ب ـ ١ ـ ١ طبعة ختم اسطواني من عصر جمدة نصر .

التاريخ . ويمكن ان يشاهد هذا ثانية في شكل رجل في كسوة مشبكة منقوش على ما يسمى بختم بروسر Preusser * وهو واحد من ابرز امثلة النقش على الاختام في عصر فجر التاريخ ، الذي عثر عليه في الوركاء (لوح ب ١) ويبدو ان هذه اللحية المحورة جداً والتي هي على شكل لحية مستعارة كانت على تناقض تام في الاسلوب مع قوة العضلات الملموسة للظهر والقسم العلوي من الذراع ، والتي ظهرت عن طريق التلاعب بالضوء والظل الذي يخضع ، في الواقع ، وجه هذا الرجل في عالم آخر . وهكذا ، وخلال عصر فجر التاريخ السومري ، تم التوصل الى نحت التمثال كعمل في — التمثال المجسم لرجل أو آله في شكل انساني .

* بروسر من المهندسين الآثاريين الألمان اشترك في التنقيب في الوركاء ١٩١٢ / ١٩١٣ ومن ثم عام ١٩٢٧ وكذلك بالتنقيب في آشور منذ عام ١٩٠٣ ، وفي عامي ١٩٣٠ .



اللوح ١٣ القسم العلوي من تمثال لرجل من حجر الرخام الرمادي . ارتفاعه ١٨ سم . المتحف العراقي - بغداد .



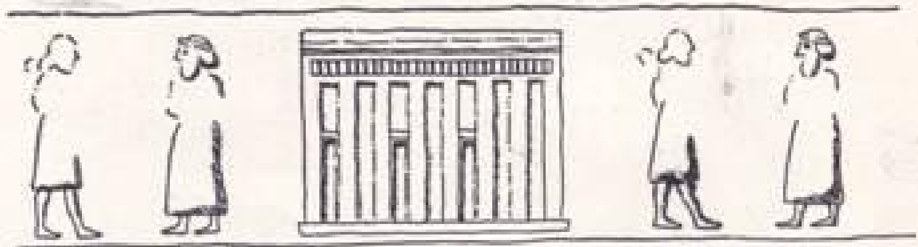
اللوحة ١ : مسلة من حجر البازلت مزينة بنحت بارز (مسلة صيد الأسود) من الوركاء. الارتفاع ، المتحف العراقي بغداد.

٢ النحت الناتىء وفن آخر ذو بعدين

لم تكن في بلاد ما بين النهرين وقبل حوالي ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، سوى واسطتين للفن ذي البعدين هما: الفخار الملون والاختام المنبسطة. ومنذ اوائل العصر الحجري ـ المعدني كان الفخار الملون قد لبى الرغبة الملحة نحو الاشكال المجردة. اما بالنسبة للنقش على الاختام الاسطوانية فلاول مرة كان الفن الروائي الذي يقوم على اساس ملاحظة العالم الخارجي، قد برز الى حيز الوجود (مورتكات ENTSTE HUNG) لـوح ١٨ أ). وحتى في عصور ما قبل التاريخ تماما (٣٤) وفي اواخر العصر الحجري ـ المعدني، اي عصر العبيد الثاني، تم الوصول الى نقطة اصبحت فيها المساحة المستديرة أو المستطيلة المستوية على الختم، لم تعد تعتبر مجرد جزء من الاداة التي يزخرفها المرء بل هي سطح معد لتصميم ما، وان الفنان كان ينزع الى تكوين صورة ملائمة. وبهذه الطريقة وقف مبدأ التجريد للتطابق التام الى جانب التقسيم المطلق غير المنتظم للصورة.

أ ـ عصر الطبقات ٦ ـ ٤ في الوركاء:ـ

غدا واضحاً، خلال المرحلة الاولى من عصر فجر التاريخ (الطبقات ٦ ـ ٤ في الوركاء)، مرة اخرى في ميدان النقش على الاختام ان يعثر المرء على تطور غير متقطع. ذلك ان شكلا جديدا من الاختام قد تم ابتداعه لغرض لم يكن من اليسير تفسيره. فالختم الاسطواني عبارة عن اسطوانة حجرية يوفر سطحها الخارجي مساحة للنقش، اوسع بشكل ملموس، من الختم المنبسط. وتكون مساحة الصورة فيه عبارة عن شريط يعود فيلتقي مع بدايته، وحين يدحرج على الطين ينتج افريزا متصلا. وسواء كان هذا الشكل من الاختام قد حصل بطريقة الصدفة ام انه اخترع عن وعي، فمنذ البداية يعكس الصفة السومرية الى حد كبير، وظل على الدوام الطابع المميز للحضارة السومرية. وبالطريقة التي لا توازيها سوى الكتابة المسمارية. والاختام الاسطوانية التي نجهل سبب ظهورها والتي حققت تطورا متكاملا لنفسها، اعطتنا باستمرار اعدادا هائلة من المواضيع المصورة باحجام ذات مساحة صغيرة وكبيرة في الشرق الادنى القديم ما يستطيع المرء ان يعتبر ذلك بانه المبدأ المميز للتركيب الاساسي في الفن السومري وقد تكون مدينة بأصولها الى موقف من الحياة عميق الجذور حقا. ليست لدينا سوى امثلة قليلة (٣٥) من الاختام الاسطوانية التي يرتقي زمنها الى عصر الطبقات السادسة ـ الرابعة في الوركاء. لكن لدينا عدداً كبيراً من كسر سدادات الجرار الفخارية مصنوعة من الطين وهي تحمل طبعات الاختام الاسطوانية. على ان المواضيع التصويرية الممثلة على هذه المادة كانت متنوعة جداً. فهي تشتمل على مواضيع معينة منحت فن الشرق الادنى القديم قيمة ثابتة وانماها عددا (الالواح أ ٢٤ ل ١ ـ ٩) كالمواكب الدينية، ومناظر تقديم القرابين، والمعارك، ومناظر الصيد. لكننا من الناحية الاخرى نجد ايضا صيغا تميز عصر فجر التاريخ حسب، لم تستمر اطلاقا، او لمدة طويلة، في العصور المتأخرة. مثال ذلك الحيوانات البرية في ريف مكشوف، أو حيوانات ومخلوقات مركبة بشكل



١

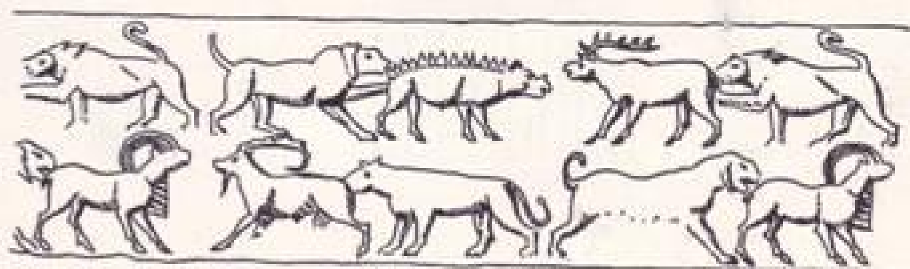


٢



٣

الألواح ل. ١ - ٣ أختام اسطوانية من عصر الوركاء السادس - الرابع .



٤

لوح ل - ٤ ختم اسطواني من عصر الوركاء السادس - الرابع.



٢

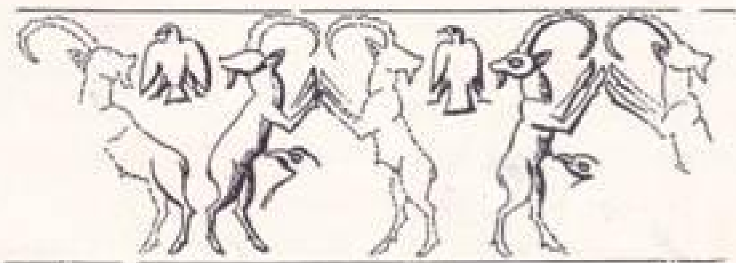
اللوح أ - ٢ ختم اسطواني من عصري الوركاء السادس - الرابع وجمدة نصر

رمزي . ذلك لان الموضوع يصور بجلاء عظيم ، الاهمية الاساسية للقيادة التي يؤديها السومريون لآلهتهم ولحاكمهم باعتباره قائد حرب وكاهن أعظم . وعلاوة على ذلك فان الحيوانات الوحشية والداجنة تحتل ايضا مكانة مهمة كعناصر ورموز للقوى التي تعزز حياة الانسان أو تهددها . وقد تشترك في بعض الاحيان ايضا في مخلوقات مركبة من امثال النسر الذي له رأس اسد ، أو التنين الذي يشبه الافعى (لوح أ ١) ولا يظهر القطيع في تشكيلة منسقة متراصفة مع رمز إلى الا بصفة استثنائية ، وهو يشير الى العصر التالي ، اي عصر جمدة نصر .

ومن المستحيل (٣٧) ان نكتشف اي فرق في الشكل بين طبعات الاختام من فترتي عصر الطبقات السادسة ـ الرابعة في الوركاء مثلما يستطيع المرء ان يجد ذلك في فن العمارة في هذا العصر حتى وان كانت صور الحيوانات في المواضيع الرمزية قد تم اكتشافها على نطاق واسع في القسم الاخير من الطبقة الرابعة .

ولم يشترك النزوع الى الطبيعة والتجريد الرمزي في الموضوعات حسب بل انهما راحا منذ البداية يوطدان طابع الفن السومري في الصور المفردة وفي تركيب الاشكال ايضا . فهاتان الصفتان الاساسيتان للفن التصويري برمته ، كانتا تتصارعان ، الى حد ما ، مع روحية فنان الشرق الادنى وعلى مر العصور . ومع ذلك فان الصراع لم يتوقف مرة واحدة وبصفة مستمرة كما حدث ذلك مثلا في الفن المصري أو الفن البيزنطي مرة اخرى . أو بالاحرى ان هاتين الصفتين تشترطان سمة العصور المختلفة للفن عن طريق التغير المستمر لعلاقة احداهما بالاخرى : ففي بعض الاحيان تجابهان احداهما الاخرى وجها لوجه في قطعة واحدة ، وفي احيان اخرى تهدد الرمزية بان تحل محل الطبيعية ، أو ان ينتصر الفن التصويري على اي شكل من اشكال الفن التجريدي . وهنا نجد منذ البداية

ان العوامل الاساسية للفن لم تكن لها قوى متساوية في التأثير . والواقع ان هناك سلسلة من طبعات الاختام التي تظهر فيها ، وبشكل خاص ، صور واقعية ، وترتيبات غير واقعية من الحيوانات والمخلوقات المركبة (لوح أ ٢ ، م ١ ـ ٢) يعود تاريخها الى عصر معبد الحجر الكلسي (٢٨) وتظل موجودة بشكل متزايد حتى العصر التالي ، اي عصر جمدة نصر (٢٩) . وعلى الرغم من هذا فان الانطباع الرئيس الذي نحصل عليه من الفن الشكلي لهذا العصر الخلاق هو انه يعد واحدا من الفنون الطبيعية ، ذات الروحية القوية والتي لم يكن ازاءها العالم الدنيوي ، المميز عن العالم الديني الذي هو عالم ما وراء الطبيعة ، قد وجد فعلا . وحتى في هذه الحالات التي كان فيها النحات يركب مجموعات رمزية صناعية من الرسوم الحيوانية ذات الاهمية الرمزية ، فان الرسوم المفردة للاشكال الحيوانية ما تزال مطابقة للطبيعة . ذلك ان النحات كان يستطيع ان يتطلع بشكل ملموس نحو اشكال مجسمة وصلدة قريبة من الطبيعة حتى عندما كان ، في الواقع ، ينقش كائنات خرافية ، اذ ان العناصر التي تتألف منها كانت تلاحظ باهتمام غير اعتيادي (٣٠) . وعلى هذا فلا بد من ان يكون نفس النحاتين قد نقشوا مجموعات من الحيوانات في حركة وترتيب طبيعيين ، واحيانا اخرى في صفة ترتيب رمزي ومجرد ، فالوعل المنقوش على احد الاختام (UVB ٢ الشكل ٣٠) لا يمتاز عن ذلك الموجود في طبعة الختم (UVB ٥ لوح ٢٦ أ) اما مدى الدرجة السامية من الحرية والتناسق التي انجزها النحاتون من هذا العصر العظيم في انتاج الاشكال الحيوانية ، فانه يشاهد على قطعة سدادة جرة كبيرة مزخرفة بنقش يتألف من شريطين (٣١) . ويضم الختم الاسطواني الكامل المحفوظ في المتحف البريطاني (٣٢) موضوعا مماثلا جدا . لكنا نجد في هذه الحالة ان العلامات القوية التي تركت بعمل المثقب



١



٢

اللوحان ١ ـ ٢ طبعتا ختمين اسطوانيين من عصر الوركاء السادس ـ الرابع مرحلة الشوكة ، سوكره .



١



٢

اللوحة أ، ١ ، ٢ ختمان اسطوانيان من عصري الوركاء السادس - الرابع وجمدة نصر

تعين المرء على تقييم المهارة الفائقة في القطعة السابقة .

وهناك امثلة قليلة من المشاهد التي يظهر فيها امير ، وكهنة ، ومحاربون ، واسرى ، توفر دليلا على ان في الامكان ممارسة التصوير البشري في الفن المتطور لهذا العصر وبنجاح تام ايضا (٣٣) . وهنا وعلى حين غرة نجد ان الفنان قد ابرز بنجاح معرفته بملامح الوجه . ذلك لاننا نجد هنا تركيب الصورة ، اي ترتيب الفراغ في الرسوم الفردية ضمن اطار الصورة ، متحررا من كل تصميم مجرد . على خلاف الصور ذات الطراز الرمزي . اما ما اذا كان نحت الحجر يؤلف الفرع الوحيد من الفن ذي البعدين خلال عصر الطبقات ٦ ـ ١ في الوركاء ام ان هناك وسائل اخرى ، فان هذا لم يتقرر بعد . ومع ذلك فالواقع ان الفن ذا البعدين الذي بقي من هـذا العصر كان من صنع نحاتي الاختام وان تراثه هو الوركاء عاصمة الحضارة السومرية العظيمة .

يسهم هذا العصر من ناحية اخرى في النمو الطبيعي للفن منذ بداية نموه في العصر السابق وعبر كل انواع التوسع والنمو لمختلف اصناف الفن والاساليب . ولكنه من ناحية اخرى ، وكما ظهر ذلك في فن العمارة في ذلك العصر ، قد انتج سمات غريبة تماما كانت تشير اول الامر الى حركة تراجع أو انحطاط . لكنها غدت ذات اهمية حاسمة لمستقبل الفن السومري . ففي هذه الحالة كان تفهم مسرى الفن عن طريق المشاهدة الشكلية المجردة اكثر صعوبة من المعتاد . وهذا يعني ان فهمنا للصيغة الناتجة عما تحتويه تصاميمه وما تعبر عنه هذه التصاميم من تطلعات نحو الحياة يبدو صعبا وفهما غير متكامل

١ ـ أسلوب الطبقة الرابعة في الوركاء .

(ب) عصر جمدة نصر .

سميت المرحلة الثانية من عصر فجر التاريخ في بلاد سومر ، باسم عصر جمدة نصر (٣٤) ، بالنسبة الى اسم موقع صغير في ضواحي كيش وبابل . واذا ما تحدثنا بدقة ، فانه يوازي عصر بناء الطبقة الثالثة (ب) في الوركاء (٣٥) ، اذا ما اعتمد المرء على اسلوب الكتابة على الرقم الطينية لعصر جمدة نصر . وتمثل الطبقتان الثالثة والثانية في موقع الوركاء عصر جمدة نصر اذا ما نظرنا الى الموضوع من زاوية اوسع .

تؤلف الاعمال الفنية من عصر جمدة نصر والتي تطورت الى مدى ابعد في المحتوى بالنسبة لعصر الوركاء في فترة الطبقة الرابعة ، ذروة الانجاز الفني في عصر فجر التاريخ وتمينا على ان نضفي على العمارة العظيمة في ذلك العصر ، حياة ملموسة . فقد استمرت الوركاء كمركز للحضارة السومرية وامتد تأثيرها في ذات الوقت الى جميع انحاء الشرق الادنى حتى الى وادي النيل (٣٦) .

ويظهر في الوقت ذاته ان فروعا جديدة للفن قد بدأت بالتطور . ذلك لان الرسوم الثلاثة (العالية منها والواطئة) قد شرع باستعمالها بدقة في زخرفة الاواني الحجرية التي كان السطح الخارجي منها ، وهو مثل سطح الختم

الاسطواني ، قد هيأ للنحات السومري فرصة لان يبتكر افريزا مصورا متصلا . وفي الوقت ذاته ظهرت اول مسلة مزينة بالرسوم الناتئة والتي صارت نمـوذجا فيما بعد ، وهكذا بدأ النحت المجسم ، والذي كان يمثل موضوعات حيوانية بصفة رئيسة وان كان يضم موضوعات بشرية احيانا ، ظهور الخرز الذي كان شائعا في عصر جمـدة نصر ، أو ظهور الختـم الذي يشبه الخرز . ومع ذلك فان موضوعا آخر لفن النحت المجسم كان يتمثل في الوعاء الذي يكون برمته على شكل حيـوان . ذلك ان مختلف اعضاء الجسم كانت تجمع من مواد مختلفة حجرية ام معدنية وقد ظهر ذلك في بعض الاعمال الفنية ذات الاهمية العظمى لمختلف فروع الفن السومري . وقد ظهرت الرسوم الجدارية والتلوين على الفخار في الاصل بمثابة تقليد وكبديل لفنون اخرى ذات كلفة عالية . وتتنوع المنحوتات الناتئة من المنحوتات الناتئة المنخفضة الى المنحوتات الناتئة المبالغ في نتوءها ، حتى الى المدى الـذي تكون فيه بعض اجزائها تماثيل مجسمة تبرز من الارضية بدرجة متفاوتة . وهـذه واضحة وباعداد كبيرة في الاواني الحجرية أو كسر هذه الاواني الحجرية ؛ كالطاسات والجرار الشـقرية والاواني الاسطوانية الطويلة التي تستعمل في خزن القوت .

وكانت مساند وركائز الاواني الصغيرة الحجم تنبأ متقنة الصنع في صفة مجموعات منحوتة . وبعض هذه الاواني مزين برسوم ناتئة عالية مبالغ فيها . وتبرز بشكل غريب وتطغى على الموضوع كله . وكما هو الامر في فن العمارة فان هذه الاواني تكشف لنا مظهرا من السمة السومرية التي لا تكون لمراكز الثقل في تركيبها اية قيمة . فالنقوش المجسمة لم تستعمل هنا مثلما استعملت من لدن الاغريق للتأكيد على تركيب احد الاوجـه ، وانما في الاحرى كغطاء زخرفي ، وان اهمها (٣٧) تعود بلا شك الى الطقوس الدينية التي كانت تستعمل فيها مثل هذه الاواني الثمينة (اللوحان ١٥ و ١٦) . وفي مواضيـع هذه المنحوتات المجسمة والبارزة التي تزين الاواني النذرية ، استعملت الحيوانات الاليفة (الثور والغنم) والحيوانات المفترسة (الاسـد والعقاب) اما بصورة منفردة ، أو بشكل صفوف ، أو باشكال متصارعة . ويضاف في بعض الاحيان الى هذه الرسوم بطل عار بمثابة حارس للحيوانات الداجنة من الحيوانات المفترسة . واسلوب هذه الرسوم هو ذات الاسلوب الذي رأيناه في النقش على الاختام الاسطوانية في عصر الطبقة الرابعة في الوركاء ، ولم يزد عليه سوى تكوير اشكال الجسم بصفة واضحة الى درجة من التجسيم غير المتناسب . وغالبا ما يجري حفرهـا بطريقة فجة وبلا مبالاة . ويبدا الاسد وعقابه مثال على ذلك . ومهما يكن ذلك فان هذا لا يراد به نكران حيوية التصور ، وتركيب هذه الاعمال الفنية المبكرة . فنظرا لوجود حيوية داخلية متألقة ، فان في مستطاعنا ان نتغاضى عن الترتيب المجرد والجامـد غالبا للرسوم التي تدخل في مجموعات منسقـة اسطوريا .

وهناك انطباع مغاير تماما تقدمه الينا آنيتان من الرخام عند مهشمتين وجدتا سالمتين وقد زخرف السطح الخارجي لكل منهما بافاريز واسعة ، واحداهما على شكل خابية (٣٨) (اللوحان ١٧ و ١٨) والثانية مزهرية طويلة من المرمر اشبه بالقدح (٣٩) (اللوح ١٩) وكلتاهما من الوركاء . وعلى الرغم من الاهمية الخاصة المتعلقة بالموضوع المصور على هاتين الآنيتين ، فان المنحوتات الناتئة المحفورة عليهما تبـدو اقل اهمية في ترتيبها بالنسـبة الى بنية الآنيـة ذاتها ، بل انها في الواقع تؤكد شكلها الخاص .

ومع ذلك فعلى الانـاء الطويل الذي بشكل مزهرية اسطوانية تقريبا ، نرى الصفوف الثلاثة من الافاريز يعلو





اللوحان ١٥ ـ ١٦ إناء شرب من السيليت مزين بأشكال من الجند الثاني بعد الارتفاع ١٦ سم، متحف الدولة في برلين.





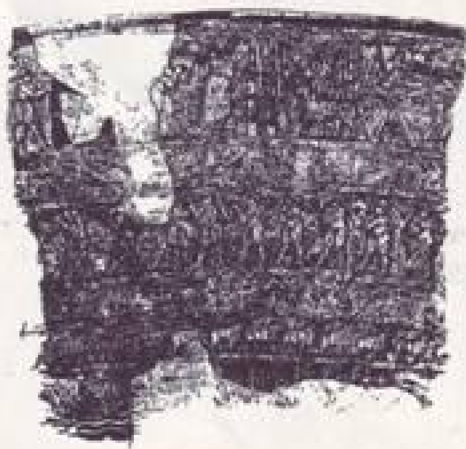
اللوحان ١٧ ـ ١٨ غاية من الرخام مزينة بنحوت نافرة، من الوركاء الطول ١٠٣ سم، متحف الدولة في برلين والمتحف البريطاني بلندن.

احدها الآخر ، مع الأشرطة الثالثة الضيقة التي تفصل بينها ، وتبرز القاعدة ، والحافة في القسم المركزي من الاناء ، وتدور سلسلة الصور حول الاناء . اما بالنسبة الى الاناء الآخر والذي يشبه الحاية فان الاشرطة الضيقة تؤطر الجوانب العريضة والضيقة منه .

ويشير تركيب الصورة ، وهو ذو نسق متناظر تماما داخل نطاق الأطار المحيط بها ، الى تجريد رمزي لصور دينية يجب ان يكون له ارتباط بعبادة الآلهة إنانا في الوركاء . ويأخذ الشعار الرمزي المصنوع من حزمة قصب (مشدودة بحلقات) مكانا مهما في الصورة . وهذا الشعار ، كما نعلم ، كان يمثل القدم صورة للعلامة المسمارية الخاصة بالالهة إنانا . ذلك ان القطيع المقدس من المواشي وذوات اللبدات (الكبش ، والنعجة ، والحمل) قد رتب بشكل متناظر مزدوج حول كوخ من القصب مشوح من ناحيتي اليمين واليسار بشعار الالهة . وعلى الجوانب الضيقة من الحاية حزمتان مدورتان تشتركان مع حملين وزهرتين ذواتي ثمانية فصوص . ومع ذلك فان التشكيلة المجردة قد اقتصرت على موضوع الصورة تماما مثلما هو الامر بالنسبة الى المناظر الاسطورية في فن الاختام الاسطوانية من العصر السابق ، في حين كانت تظهر رسوم الحيوانات ذاتها بصفة واقعية ومتكاملة . ففي تاريخ الفن تمثل هذه الحاية بنقوشها النافئة اعظم مثال كامل لشيء سبق لنا ان شاهدناه ، مبدئيا ، في المناظر الاسطورية على الاختام الاسطوانية من عصر الطبقة الرابعة في الوركاء : اي الصور الفردية الطبيعية داخل تركيب تجريدي . وبطريقة اكثر روعة يحقق النحت الناتئ على اناء الوركاء النذري (٤٠) (لوح ١٩ ، الشكل ٩) ، هدف الاتجاه الآخر في الفن والذي سبق ان لوحظ في المناظر الروائية ذات التركيب الحر في المنحوتات الحجرية من عصر الطبقة الرابعة في الوركاء (انظر ما سبق) ، اي في مناظر المعارك والمواكب



اللوح ١٩ اناء نذري من الرخام مزين بمنحوتات ناتئة ، من الوركاء ، الارتفاع ١٠٥ سم ، المتحف العراقي ببغداد .



الشكل ٩ اناء من الرخام من الوركاء.



اللوح ٢٠ تفاصيل من الافريز الاعلى على الاناء النذري من الوركاء.



اللوح ٢١ تفاصيل من الافريز الاعلى على الاناء النذري من الوركاء.

الدينية (الالواح ١ ـ ٣) . وليس من شك في ان الافاريز الثلاثة الموضوعة احدها فوق الآخر تمثل جزءاً من ذات الموضوع ، وهو صورة شاملة لموكب ديني باستعراض طويل لشخوص يقدمون القرابين والحيوانات منذورة ، وقائد هذا الموكب رجل عرف مظهره بعد ان اعيد تركيبه من الآثار الباقية ، ومن المشاهد الاخرى المتناثرة . وهو يرتدي لباساً مصنوعاً من نسيج شفاف مشبك ويصحبه مساعدان احدهما يحمل سلة فاكهة والآخر حزمة ملابس كبيرة (لوح ٢٠) وعلى الافريز الاوسط عدد كبير من الخدم العراة يسيرون في الموكب وهم يحملون السلال والاباريق والجرار النذرية التي تحوي الفاكهة والمشروبات . وتحت هذه يمر موكب الاغنام المنذورة ومن تحتها منظر يرمز الى منبع الحياة كلها وهو عبارة عن صف من سنابل الشعير وفسائل النخيل وكأنها فوق صفحة من الماء . وتستقبل هذا الموكب كله امرأة برداء ولها لبدة كثيفة من الشعر ولباس رأس مدبب ذي قرون (لوح ٢١) وهي

تقف امام رايتين من حزم دائرية من القصب المشدود، عند مدخل احد المعابد أو المخازن التي وجدت فيه مسبقا اواني مختلفة فيها هدايا. وتوجد بين هذه اواني على اشكال حيوانات كاملة، اسد ومعزة، وكذلك دكة مدرجة لها حزم من القصب، ومنحة على كل من جانبيها. وعلى الدكة شكلان بشريان يقفان لاداء الصلاة وتقديم القرابين. وليس هناك مجال للشك الآن في معرفة المعنى الحقيقي لهذا المشهد المركب. ذلك ان الالهة إنن نفسها أو بديلتها، وهي كاهنة عظمى، تستقبل عريسها في رأس السنة للاحتفال بالزواج المقدس (٤١) وهذا العريس، الذي عرف من مصادر مكتوبة متأخرة، هو الملك النصف الأسطوري دموزي DUMUZI ملك الوركاء او تموز كما يسميه الساميون، وهو راعي دون شك (٤٢). في هذا الشكل نواجه واحدا من العناصر الجوهرية والاساسية للحضارة السومرية التي بدأت في الوركاء مدينة إنن. فالحياة، اي الحياة الازلية المتمثلة في نمو واضمحلال في شخصية الالهة، هي بلا شك الحياة التي رمز اليها بالملك دموزي وهـذا هو المبدأ المزدوج الذي كان يسود الكون، عالم الالهة، وكذلك المجتمع البشري الذي يوحده دموزي، اي الكائنات البشرية الفردية وكذلك الحيوانية والنباتية، واخيرا الجبال والمياه.

ولعل من العسير ان نقرر ما اذا كان هذا الافريز قد قصد به ان يمثل حادثاً اسطورياً، اي حادثة حياة الالهة إنن وعشيقها ويكون مثل هذا ممكنا اذا كان لباس الرأس الذي كانت تلبسه المرأة الرئيسة ذا قرون حقاً. ذلك لان هذا اللباس سيصبح اول تاج الهي لم انه كان يقصد به ان يمثل احتفالا دينيا على غرار ما يقع في كل رأس سنة تقليدا للاسطورة.

ومع ذلك فاننا قد نقترب من الحقيقة اذا ما تجنبنا بساطة هذا التمييز الحاد بين الاسطورة والواقع. ذلك لان عالم فجر التاريخ في بلاد سومر والذي بلغ نضجه في الوركاء، كان في الواقع، في كل الاتجاهات ـ الاجتماعية السياسية وكذلك الدينية والفنية ـ يمثل وحدة عالم الالهة المقدس وعالم الانسان الدنيوي، العالم الحقيقي والخرافي عالم الطبيعة والتجريد: بل انه كان بمعنى آخر يمثل العصر الذهبي الذي كانت فيه حياة الالهة وحياة البشر ما تزال متداخلة. ذلك ان الانسان لم يكن آنذاك قد اصبح فرداً منفصلا عن مجتمعه، اذ كانت له ـ عن طريق امرائه ـ علاقة متينة تربطه بالالهة، وقد شارك نفسه وبطريقة ما، في الحياة الازلية ذاتها (٤٣). فهو لم يكن قد وعى وجوده كفرد بعد. ولم يكن بعد يستشعر ـ كما سيفعل ذلك مؤخرا ـ الخوف من الفناء. فهو ما يزال يعيش اشبه بالحيوانات والنباتات، وبالحياة الازلية للطبيعة وقواها الخفية. وهذا الموقف من الحياة قد مهد السبيل امام تنظيم مدينة المعبد السومرية لتبرز، من بين المجتمعات الفلاحية وقرى ما قبل التاريخ الزراعية، في مجموعة سعيدة وربما فريدة ايضا.

ويكون ذات الموقف واضحا في افضل الاعمال الفنية في هذا العصر. ولذلك يعتبر الاناء النذري دون ريب، واحدا من هذه الاعمال.

واذا ما تتبعنا القانون الطبيعي ابتداء من اعطاء صفات الحياة للنباتات النامية والحيوانات المدجنة والرجال الذين يحصدون الزرع مع الملك الذي يتزعمهم كوسيط للالهة، نجد ان النحات ـ وبدون تقيد شديد ـ قد حول الاشكال القريبة لشخوصه وحيواناته الى صورة عضوية مركبة يشار فيها الى السلطة الكهنوتية في الكون بحجم نسبي للرسوم ليس الا. ذلك ان عالمه قد انقسم الى ثلاثة اقسام: الماء في القعر، والنباتات والحيوانات والبشر في الوسط، والملك

مع الالهة في القمة .

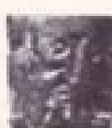
والمبدأ التجريدي في تركيب الصورة الذي استخدم في هذا العمل يتألف ببساطة من ترتيب بسيط لصفوف في تكرار ايقاعي . اما الافريز ، كفراغ تصوري ، فقد برز من سطح الاناء بشكل اشرطة عريضة تؤطره من اعلى ومن اسفل .

فاذا كان الرسم الرئيسي للمرأة التي لها غطاء رأس ذو قرون يمثل الالهة نفسها في الواقع ، فانها اذن تظهر لاول مرة في صيغة بشرية خالصة امام شعاريها المكون من حزمتين من القصب وتلك هما رمزاها المجردان .

وبهذه الوسيلة بدأ ايضا تمثيل الالوهية ، بشكل بشري في هذه الفترة عصر فجر التاريخ ، وهو حدث ذو اهمية عظمى بالنسبة الى فن الشرق الادنى . واكثر من ذلك فان هذا النوع من التجسيم يعكس ، بشكل طبيعي ، الموقف الخاص من الحياة الذي ظهر خلال هذا العصر والذي تم توضيحه فيما سبق .

ولقد مر نحات الحجر في عصر جمدة نصر ، وصانع الاختام الاسطوانية ، بمراحل التطور ذاتهما بالنسبة الى الموضوع والاسلوب ، الذي سبق لنا ان شاهدناه في تطور فن النحت النافر . فبالنسبة اليه ايضا كان الراعي الملكي والصياد دموزي ، وكذلك القطعان المقدسة والحظائر ، تؤلف مرة اخرى الموضوعات الرئيسة لفنه (اللوحان أ ٤ ، ٦) .

ومن المفيد هنا ان نقارن ختمين اسطوانيين بموضوع واحد ولكن ترتيب صورهما مختلف . وهذان الختمان محفوظان في لندن (٤٤) وفي برلين (٤٥) (اللوحان أ ـ ٥ ، ب ـ ١) ففي كليهما توجد صورة تبين الحاكم في رداء مشبك وهو يطعم شاة إنن المقدسة التي يمكن التدليل عليها بواسطة حزمتي القصب اللتين تمثلانها . والختم المحفوظ في المتحف البريطاني يعطي مشهدا اسطوريا وشعائريا






اللوح أ ـ ٤ ، ٥ ، ٦ . اختام اسطوانية من عصري الوركاء السادس ـ الرابع وجمدة نصر .

في ذات الوقت . فالحاكم يبدو من شاتين ويمسك في ابهاميهما بكلتي يديه غصنا عليه زهرة ذات ثمانية فصوص . وهناك شاتان اخريان تظهـران ثانية بين حزمتي قصـب الالهة ، وهما تدنوان من الملك .

اما المشهد الثاني فيضم ذات العناصر التصويرية : الملك ايضا في رداء مشبك (٤٦) واغصان ذات ازهار وشاة إلى ذات اللبدة ، وحزمة القصب الدالة عليها ، لكنها الآن مرتبة بطريقة اخرى متزاحمة وذات تركيب متناظر ، ولم يعد يوحي بطقس ديني أو موضوع خرافي . وانما في هذه المرة امتزج الرجل والشجرة شكليا بطريقة تستطيع ان تبث فيها روح الخضرة المتجددة ، حيث يرى دموزي هنا وهو يمنح الحياة للقطيع المقدس . ومرة اخرى هنا انجز الفن في حركة باتجاه الرمز وان كانت ذات نزوع طبيعي كامل للرسوم الفردية ، وذلك عن طريق استعمال التركيب المجرد وحده .

وبجانب الرسوم الناتئة على الاواني ، فان الشرق الادنى مدين ايضا الى عصر فجر التاريخ بالمسلات المزينة برسوم ناتئة ، اي بمسلة حجرية ساحرة قائمـة استخدمت اول الامر لنشر الاخبار في صيغة تصويرية ، ومن ثم لنشـر اعمال الملك كتابة ايضا .

ولقد عثر على واحدة من هذه المسلات المصنوعة من قطعة من حجر الصـلد (البازلت) (٤٧) في الوركاء ، يبلغ ارتفاعها ٨٠ سم وعرضها زهـاء ٦٠ سم (اللوح ١٤) ، ولم يصقل سوى وجهها الاساسي قليلا ، وذلك لتهيئة سطح لنحت ناتئ . ولم يتم توزيع قطع النحت الناتئة على هذا الوجه بحرية ، لكنها كانت تـؤلف عملا غير منتظم . ومع ان السطح المنحوت قد تمت تسويته الا انه لم يكن محددا باطار من جوانبه . وهناك منظران بيدان على المسلة يبدو فيهما الملك ـ الذي يمكن تشخيصه من تاجه وشعره المستعار ولحيته ـ وهو يصارع اسداً في احدى الصورتين برمح ، وبقوس وسهم في الصورة الثانية

وقد حفر المنظران بشكل يعلو احدهما الاخر ولا يفصل بينهما شريط حتى ولا خط ارضية . ترى الى اي مدى ابتعدنا هنا عن الناتجات الفنية التجريدية أو الرواية المتتالية التي وصفناها فيما سبق ؟ . فكتلة الحجر السحرية ذاتها والتي نقش المنظر عليها ، لم تكن بعد قد اقتطعت في اي شكل من الاشكال لان الصورة المنحوتة على سطح مستو كصفحة مجردة للتعبير عن فكرة الزمان والمكان ، التي وقعت فيهما الحوادث المنقوشة ، اي ان هذا المفهوم لم يظفر به بعد . ذلك لان الاشكال تطفو في غمار الزمان والمكان على وجه هذه الكتلة الحجرية . والتركيب التصويري في هذا النتاج ذو مستوى بدائي اكثر مما شاهدناه على الاواني او على الاختام الاسطوانية . وقد نقول بايجاز ان النحت الناتئ من عصر جمدة نصر والذي حمل تقاليد عصر الطبقة الرابعة في الوركاء الى اصناف جديدة حقا من الفن ، قد استمر بصور الاشكال الفردية للانسان والحيـوان بنفس الطريقة التي تحاكي الطبيعة ، لكنه اوجد حلـولا مشابهة لمشكلة استعمال سطح الصورة كمادة مساوية للزمان والمكان ، وكذلك لترتيب الاشكال في داخلها .

وهذه الحلـول تتطابق مع مراحل مختلفة من التطور ، وقد وجدت جنبا الى جنب خلال ذات العصر . فلقـد كان من الملاحظ قبلا في بعض الاواني الحجرية المزينـة بمنحوتات ناتئة ، ان النحات في عصر جمدة نصر كان يشعر بالحاح للانتقال من الرسم الناتئ الى النحت المجسم . ذلك ان الرسم الناتئ قد برز الى المدى الذي اصبح يظهر فيه منفصلا تقريبا عن ارضية الصورة . ويبدو ان مثل هذا قد حـدث بالنسبة لبعض الرسوم الجدارية الناتئة (٤٨) في اواخر عصر الطبقة الثالثة في الوركاء ، ومن بينها بعض النماذج الشهيرة لفن الحيوان المجسم الذي لم يكن قد وجد من قبل مما تم اكتشافه . فالحيوانات ترى وهي مضطجعة باجسامها الممتدة على امتداد الجدار ، لكن رؤوسها تبرز باتجاه زاوية قائمة في الوقت الذي كانت فيه

اجسام هذه الحيوانات مزينة بخطوط محززة توضح الجلد . ورؤوس الكباش بصفة خاصة تشاهد في رسم نافر جداً بشكل مجسم وواضح وبتفاصيل مميزة وبنحت بارز . على ان تفحص الناظر في القرون يزيد كثيرا من التصور بشأن الحياة الحقيقية والذي يجعل المرء يحس بوجود تفهم بعيد المدى للطبيعة الجوهرية لهذه الحيوانات المقدسة لدى الفنانين في ذلك العصر .

وهناك رأس كبش اخر (٤٩) هو على الاكثر احتمال لحيوان مضطجع استخدم بمثابة جزء من آنية . يعطي انطباعا اقوى عن غموض سحري (اللوحان ٢٢ و ٢٣) . والشيء الخاص في هذه المشابهة الرائعة بين الحيوانات الداجنة التي كانت مع الماء والنباتات النافعة تؤلف الدعم الرئيس لوجودها ، ان وجد السومريون في عصر قبل التاريخ وسيلة مسرة بصفة خاصة للتعبير عن موقفهم من الحياة . ولذلك لم تكن هذه الحيوانات والنباتات عناصر مادية للطبيعة حسب بل كانت ايضا رموزا لمفاهيم علوية . وكان هذا ايضا ، وعلى اكثر احتمال ، هو السبب الذي استعملت فيه صورة الحيوان وشكله في عدد كبير جدا من التمائم ، كالدلايات المصنوعة على اشكال الحيوانات الداجنة ، وعلى اشكال خصوصها من الحيوانات المفترسة ، وكذلك الحيوانات التي تمتلك معدلا كبيرا وسريعا من التكاثر كالضفادع والاسماك . واخيرا المخلوقات المركبة والتي تجمع قوة حيوانين (٥٠) (لوح ب ٢) . فهذه الخرز التي نحتت بشكل مجسم ذات علاقة بالختم المنبسط وكذلك بالختم الاسطواني . اشارة الى ان الختم الذي لم يكن اول مرة سوى علامة شعار للفرد على اكثر احتمال ، سرعان ما تحول الى وسائل سحرية للحماية . لقد شغلت رسوم التميمة الحيوانية طولا من وسطها وكانت تحمل بصفة عامة علامات ساذجة على النصف المسطح منها صنع باداة للحفر أو بمثقب (٥١) . اما



اللوح ب ـ ٢ الختام اسطوانية وطبعه من عصر جمدة نصر .

على الختم الاسطواني فان حيوانات التميمة تكون على شكل مقبض في النهاية العليا من القضيب المعدني الذي يمر خلال ثقب في الختم أو يصنع خارج الحجر مباشرة (٥٢)

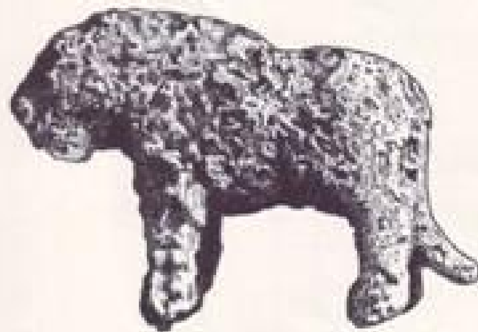
والبعض من هذه الاشكال الدقيقة اهمية خاصة لانها تمثل اقدم الامثلة على النقش النافر وعلى المعدن ، اي فن المعدن التشكيلي . ولم يكتشف حتى الآن اي مثال من الفن المعدني التشكيلي بحجم كبير يعود الى عصر قبل التاريخ ، لكن الشيء المؤكد هو ان مثل هذه الاعمال لا بد وان كانت موجودة لانه لم يبد بصعب ، بصفة نظرية ، انتاج السبائك على نطاق واسع ، اكثر من انتاج الخرز الصغيرة من النحاس والفضة (٥٣) . فهذه ايضا يجب ان تكون مصبوبة بصب في مجوف على غرار الطريقة المستعملة في صب الخرز

ليست هناك صفة مميزة للفن السومري اكثر من ولع السومريين بصنع تماثيل من قطع متنوعة مصنوعة من مواد





اللوحان ٢٢ ـ ٢٣ رأس كبش من حجر كلسي جيري ، من الوركاء . الطول ٥ر١٦ . متحف الدولة في برلين .



الشكل ١٠ اسد من البرنز من الوركاء .

مختلفة . وبهذه الطريقة كانوا يحصلون على تباين في اللون . وقد استخدموا ، لهذا الغرض ، احجارا ملونة ولا سيما السوداء والبيضاء منها ، علما بان حجر اللازورد كان مفضلا بدرجة كبيرة . ولم يكن تركيب الحجر مع المعدن كالنحاس (البرنز) وكذلك الفضة والذهب اقل شيوعا .

ولقد ادى ولع السومريين هذا الى ان يصنعوا رسوما ناتئة بشكل افاريز مطعمة . وفي حقل النحت المجسم اتخذ نفس هذا الولع تكنيكاً بلغ ذروته بعد الف سنة من ذلك الوقت في اليونان ، هو الفن التشكيلي المؤلف عادة من العاج والذهب . وكانت جملة من الاوضاع تحدد هذا المزج بين معادن مختلفة . ذلك لان الزخرفة شبه الفسيفسائية لحلية أو لشكل كانت تتطابق حقا مع طريقة خاصة في التفكير ، اي نظرة تحليلية بدلا من النظرة التركيبية .

ومع ذلك فهناك دافع آخر مساو في قوته يكمن وراء الانتاج الموكب . قد يكون هو حب السومريين للالوان البراقة والتلوين الزاهي . ذلك لان الفرد الجنوبي يحرب تشكيل الاشياء بحدود واضحة والوان متنافرة . ولقد كانت المواضيع المطعمة والتكبيات في الواقع رسوما ملونة . وبالاضافة الى هذا فان استخدام اجزاء من المعدن في تمثال من الحجر ولا سيما في الآذان والقرون والذنب والسيقان كان الى حد ما نابعا من صعوبة ، بل في الواقع ، من استحالة نحت مثل هذه الأجزاء الهشة من الحجر . وعلى هذا فان الناس الذين عاشوا في عصر فجر التاريخ قد عرفوا واستفادوا من الطريقة التي كانت بها المادة تقرر الاسلوب في الفن . والواقع انه لم يكن من باب الصدفة ان نجد تقريبا كل الخروز التي على شكل حيوانات ذات اربع قوائم والتي صنعت من الحجر ، ترى مضطجعة ، اي ان اطرافها قريبة من البدن ، وما عدا ذلك فهناك تمثال برنزي صغير يمثل اسدا عثر عليه في الوركاء كان يقف منتصباً على اطرافه (٥٤) (شكل ١٠) .

لقد كانت المادة التي استخدمها النحات الذي صنع رأس الكبش (اللوحان ٢٢ ، ٢٣) (٥٥) هي التي اجبرته على ان لا يخرج قرونا طويلة من الرأس وانما يتركها كجزء من كتلة الحجر . في حين كانت القرون الوتدية الناتئة التي صنعت من البرنز (٥٦) تبدو وكأنها برزت بحرية من رؤوس الحيوانات ، وان تلك الرؤوس ، على اكثر احتمال ، قد صنعت من مادة اخرى .

ولعل اجمل نموذج لتمثال حيوان مطعم هو تمثال مصنوع من الحجر (٥٧) طوله حوالي ثمانية سنتمترات، ذو جسم ابيض اللون وقد ابتدار رأسه بزاوية قائمة، وهو مصنوع من الحجر الكلسي (لوح ٣٥). ولقد ركبت قطع كبيرة غير منتظمة من حجر ملون آخر في الواح كتف التمثال وفي اطرافه الخلفية، وذلك لكي تشير الى البقع الملونة من الحيوان. وعلى خاصرة الحيوان وظهره وعنقه، وكذلك ما بين عينيه، ما تزال تتعاهد آثار فجوات لازهار من ذوات الاوراق الخمس والتي كانت على اكثر احتمال قد طعمت باحجار ملونة. ولم يبق اي من اعضاء الجسم النهائية، كالآذان او القرون او الذيل او السيقان، عدا ساقين خلفيتين من الفضة عملت، مثل بقية الجسم، بطريقة تحاكي الطبيعة وبشكل ملحوظ.

ولقد كان الغرض من التمثال - اي ما كان النحات يتلهف لانجازه - هو ان يحرره من قيود مادته، اي الحجر، وهذا الامر لا يمكن ان يتحقق الا بمساعدة المعدن. ذلك ان معاناة الشكل الكلي لم تمنع السومريين من ابراز التناسب وتفضيله على عدمه. والى هذا الصنف من المنحوتات المركبة المتعددة الالوان تنتمي المنحوتة التي تشبه القناع او وجه امرأة من الرخام. فالقناع مثل العجل الذي تم وصفه الآن، عثر عليه في الوركاء وفي طبقة تعود الى عصر جمدة نصر، وهو يمثل بشكل واضح الذروة لكل ما لدينا من فن عصر فجر التاريخ (٥٨) (لوح ٣٦) وهذا التمثال مقارب للحجم الطبيعي تقريبا ومن المحتمل انه اقدم عمل في نحت نحتا مجسما وذو نوعية عالية جدا اطلاقا. فهو ليس بقطعة بالمعنى الاعتيادي، اي انه ليس قطعة مكسورة من تمثال كامل، وانما هو جزء من صورة مركبة لامرأة صنع الكثير من اجزائها من مواد متباينة. ولهذا السبب فقد صاغ القسم الخلفي من الرأس، ونحت جانب المؤخرة مسطحا، واحدثت فيه ثقوب بالمثقب لانه كان مثبتا باجزاء اخرى. ذلك لان



لوح ٣٥ تمثال عجل من حجر الكلس مطعم بقطع من الفضة واحجار شبه كريمة، من الوركاء، الطول ٨ سم، المتحف العراقي بغداد.

الشعر حدد موقعه، وحفر على سمت الرأس اخدود عميق اعد لكي يوضع فيه شعر اصطناعي ذهبي. وكان الحاجبان اللذان انعقدا فوق الانف مطعمين اصلا على اكثر احتمال، بحجر اللازورد، في حين غرق البؤبؤان المصنوعان من مادة اخرى، في محجري العينين العميقين اللذين هيئا لهما واحيطا بجفنين صنعا بطريقة رقيقة تماما.

ولقد نحت الرأس من المرمر الجميل كما يشير بذلك الى البشرة شبه الشفافة، واذا ما تصورنا اضافة الاجزاء الضائعة من الرأس، فاننا ندرك آنذاك التنافر الذي يؤثر في الشيء كله والذي سبق لنا ان جابهناه في تلك الرسوم الناتئة التي ادمجت فيها الصور الفردية الطبيعية تماما، في نهج متسق على طراز النهج الرمزي. فهنا نجد ان ذات المفارقة في الاسلوب تفصل الجزء العلوي القياسي التقليدي من الرأس، عن الفم الصارم الذي يشبه الصورة غالبا، وعن الخطوط الرقيقة التي تفصل بين الانف وزوايا الفم. فهذه الملامح تعكس تعبيرا اخذ على شخصية معينة بذاتها. ترى هل ان الصراع بين الواقعية والرمزية، الذي سبق ان رأيناه في كثير من اعمال الفن التي تعود الى عصر فجر التاريخ، هو الذي اضفى عليها قيمة ومعنى استثنائيين؟



اللوح ٢٦ رأس امرأة من الرخام، من الوركاء. الارتفاع ٢٠ سم. المتحف العراقي ببغداد.



اللوح ٢٧ رأس امرأة من الرخام من معبد الألف عين في تل براك . الارتفاع ١٧ سم . المتحف البريطاني بلندن .

٢ ـ تطورات جديدة :

ومثلما هو الأمر في فن العمارة فقد ظهرت اتجاهات جديدة في النتاجات الفنية خلال عصر جمدة نصر ، والتي لا يمكن عدها مجرد تطورات من الأعمال الفنية التي ظهرت في المرحلة الأولى من عصر فجر التاريخ . فهذه الأعمال لم يبد في الأشكال أكثر مما حدث في فن العمارة . تفسيرها ببساطة عن طريق وصفها بأنها رديئة النوعية أو متأخرة ، حتى وان كان الكثير منها يمكن اعتباره اعمالا من نوعية أوطأ .

ففي تـــل براك في شمالي بلاد ما بين النهرين ، بعيدا عن بلاد سومر في عصر فجر التاريخ ، وجد معبد يعود الى عصر جمدة نصر مشابه للمعبد الكائن فيما يدعى باسم زقورة آنو في الوركاء ، وهو مشابه لمعبد القدم في مدينة اريدو . وحين تم التنقيب في هذا المعبد عثر فيه على قناع امرأة من الحجر (٥٩) يختلف في الأشياء الجوهرية فيه عن رأس المرأة الذي عثر عليه في الوركاء (لوح ٢٧) وحين نقارن الرأسين لا بد ان نسقط من حسابنا ، الفروق في الخصائص القومية للموضوعات ، والنوعية الاقليمية للرأس الذي عثر عليه في تل براك ، لأن منتهى النزوع الى الطبيعة الذي يظهره الرأس الذي اكتشف في الوركاء ، قد تم تجنبه عمدا في رأس تـــل براك (وذلك تحبيذا للتجريد المتعمد ، ورفض الأشكال الطبيعية لأنها غير ضرورية) بقصـــد تحويـــل الطبيعة ـــ تشويهها تقريبا ـــ وفقا للقوانين الداخلية للشكـــل . فهنا ولأول مرة في عصر فجر التاريخ يختلف شكل الانسان ذاته ، اي وجه الانسان ، عن الطبيعة كيما يمكن التعبير بذلك عن جوهرها الروحي . وبهـــذا العمل ادخل مبدأ جديد للفن في عصر جمدة نصر ، كان في الواقع يحدد نهاية عصره الذهبي ، غير انه بداية لما سيحصل في المستقبل .



الشكل ١١ جزء من نحت ناتئ على الجص لعشتار من آشور.

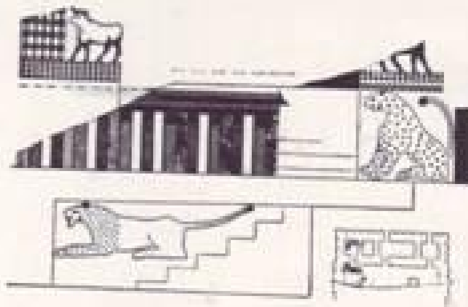


اللوح ٢٨ رأس امرأة من الرخام من تل براك الارتفاع ٩٫٢ سم - متحف حلب.

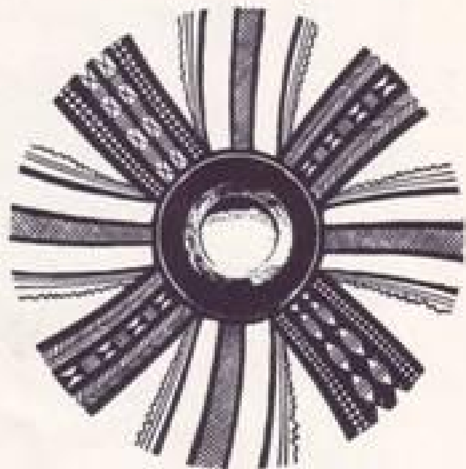
وهناك رأس حجري آخر (٦٠) من تل براك يمضي في هذا الاتجاه بصورة أشد. ففي هذا الرأس نرى أجزاء من الوجه، ولا سيما الجبهة والعينين مفقودة البتة تماما. ويعود ذلك دون شك الى أن الرأس يمثل إلها (لوح ٢٨). ففي تكوين العينين يرى هذا الرأس مشابهة واضحة لقطعة صغيرة من نحت ناتئ من الجص (٦١) ملون بالأسود والأحمر والأبيض عثر عليها في معبد عشتار القديم في مدينة آشور (الشكل ١١). ولم يبق من هذا الرسم سوى قطعة لا يزيد ارتفاعها عن خمسة عشر سنتمترا، لكنه قد يعيننا على تفهم نحت ناتئ مشابه له، أكبر حجما، يمثل طقسا دينيا لعشتار إذن. فالجسم المواجه للمشاهد بارز عن السطح. وترى الآلهة عارية ما عدا الجواهر الكثيرة التي تغطي عنقها وثدييها ووركيها. وقد كان حاجباها كبيرين بشكل مبالغ به وعيناها بيضاوين ذواتـي زوايا خارجية خطت الى الأسفل تماما بحيث غدت تغطي كل وجنتيها، كما هو الحال فعلا في الوجه الحجري الذي عثر عليه في تل براك. وتقف الآلهة المصورة في الرسم الجصي الناتئ وقد ضغطت بشكل ضيق داخل اطار زخرفي مستطيل الشكل. وقد تم انجاز الرسم الداخلي برمته وكذلك زخرفة الاطار بصباغ اسود واحمر على خلفية فاتحة اللون من الجبس. وهكذا فان هذا العمل الفني يمثل الجمع بين النحت الناتئ والرسم. فالنحت الناتئ من هذه الشاكلة جاء تماما على غرار الفن الذي يعود الى عصر فجر التاريخ، لكن فن الرسم - مثل رأس الحجر الذي وجد في تل براك - يدلل بطريقة جديدة على الاحساس بتجريد يرمز الى قوى عليا.

ولقد غدا فن الرسم ذا اهمية اعظم في عصر جمدة نصر، لانه كالنحت المركب الذي يستخدم موادكثيرة مختلفة يلبي الرغبة في الألوان الزاهية. غير ان فن الرسم لم يستطع ان يحقق لنفسه قواعد خاصة به، مطورا بذلك اسلوبا تاما من طبيعته الخاصة. كما انه لم يستخدم

حسب لحرمة فنون اخرى كالبناء والنحت والفخار سواء بمثابة زخرفة جدارية او زخرفة على الفخار او نحت ناتيء . بل انه ايضا استعمل كبديل لفنون اخرى ذات كلفة عالية . ففي معبد العقير (٦٢) حملت واجهة منصة العبادة نقوشاً ملونة (الشكل ١٢) هي تقليد واضح لمخاريط فسيفسائية طينية مثل تلك التي رأيناها على دكة معبد الفسيفساء في الوركاء (انظر اللوحين ١ و ٢) . ومن ناحية اخرى فان واجهة لدكة من هذا النوع يمكن ان تزين باحجار غالية كما هو الامر في معبد تل براك (٦٣) وهكذا فان الرسم المتعدد الالوان على الاواني الفخارية والذي يمثل الصفة السائدة لعصر جمدة نصر ، ليس في الظاهر سوى تقليد للاباريق الحجرية المطعمة بحجر اللازورد ، والمحار ، والصدف ، مثل ذلك الابريق الذي عثر عليه في الوركاء اولا (٦٤) (لوح ٢٤) . ويبدو ان زخرفة الزهرية التي عثر عليها في خفاجي (٦٥) (لوح١٣) كانت بديلا عن تطعيم الواح صغيرة مصورة مثلثة ومربعة ومعينية ذات الوان مختلفة اكتشف عدد كبير منها في طبقة من ذات العصر في الوركاء (٦٦) .



الشكل ١٢ رسم على دكة الطقوس للمعبد في تل العقير



الشكل ١٣ مزهرية مزخرفة من خفاجي .

وقد لا يكون الرسم الجصي الناتيء الذي وجد في معبد عشتار في اشور وبكل الوانه ، سوى نسخة ايضا من نحت ناتيء ديني كبير مكون من احجار ملونة ومعادن . وبهذه الطريقة قد تكون الاقنعة الحجرية التي عثر عليها في تل براك وكذلك رأس الامرأة الذي وجد في الوركاء ، قد نشأت في الاصل عن منحوتات دينية ثلاثة ابعاد ايضاً .

كانت الحضارة المتطورة الراقية التي ابتدعها السومريون في عصر فجر التاريخ اي حوالي ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد ، وكذلك الفن والعمارة اللذان برزا تعبيرا عن هذه الحضارة ، قد انتشرت بسرعة من مركزها ، اي معبد ان في الوركاء ، ليس في بلاد سومر وحدها وانما في كل الاقاليم المجاورة في الشرق الادنى ، اي الى ايران وشمالي بلاد ما بين النهرين ، وشمالي سوريا ، وحتى الى مصر ايضا . فمن المحتمل ان يكون سكان هذه المناطق النائية قد شاركوا في الامور التقنية التي ساهمت في تطور الفن السومري . ومن المؤكد ان المواد كانت تستورد من الخارج ، ابتداء من الخشب الذي استعمل للبناء الى المعادن والاحجار ، والاصداف واللازورد بل وكذلك شيء من المعرفة الفنية عن كيفية استعمالها ايضا .

ومع هذا فان من الدهش ان نلاحظ مدى الازدهار المفاجيء الذي حصل في كل فروع الفن والذي نجم بصفة طبيعية عن الموقف الرئيس ازاء الحياة وعن مفهوم



اللوح ٢٤ أبريق من حجر رمادي مزخرف بالصدف من الوركاء الارتفاع نحو ١٤ سم ، المتحف العراقي ببغداد .

قوة الحياة التي خلقت كل شيء ، والتي تكبح كل شيء ، بل انها تتجدد نفسها في الاحياء وفي المجتمع وحتى ما بعد الموت ، تقف في علاقة مباشرة مع الدين . وتنبع من اسطورة الراعي الملكي الذي اختير عشيقا وزوجا لانن سيدة السماء . فلقد كان المفهوم الاساس الذي يشير الى التصور الفني لعصر فجر التاريخ في الوركاء ، يدور حول شخص تموز الذي لا بد له ، كما علمنا مؤخرا ، من ان يموت ، ويهبط الى العالم السفلي لمدة نصف سنة كيما ينقذ بذلك الالهة من شياطين الموت في العالم السفلي ، واذ ذاك يبعث ثانية من الموت طيلة النصف الثاني من السنة . ففي عصر فجر التاريخ لم تتجسد الفكرة العميقة القائلة بان كل الحياة العليا يمكن الحفاظ عليها بمساعدة الحياة وبثمن الحياة ذاتها حسب ، وانما تؤكد هذه الفكرة بفرح بانها ساعدت على اقامة دولة متقدمة التنظيم ، ومجتمع في مدينة المعبد . ومن هذا المفهوم المركب للعالم السومري في عصر فجر التاريخ ، ظهر اول من عظيم لعمارة المعبد الفخم ، وكذلك كل الفنون التي وجدت بصفة اساسية لخدمته : من امثال النحت الناتيء على الاباريق الحجرية ، وعلى اول مسلة وعلى الختم الاسطواني الذي ابتدع لادارة المعبد ، وعلى المنحوتات الدينية الثلاثة الملونة ، وكل انواع الرسم بالالوان على الجدران والفخار ، والتماثيل المركبة المتعددة الالوان . لقد قامت حياة المجتمع البشري على اساس الحيوانات الداجنة والنباتات النافعة . لكنها كانت في ذات الوقت مرتبطة بالحياة الازلية للاله . وتلك هي الفكرة التي ادت الى ميلاد فن امتزجت فيه اشكاله بصفة منسجمة بالنزوع نحو الطبيعة والتجريد السامي . ولا يستطيع المرء ان يثمن العظمة الحقيقية لكل هذا الانجاز الا اذا اعتبر ان هذا الانجاز كان قد تكامل هنا ولاول مرة ، وانه قد انار الطريق لكل العصور المقبلة .

ب عصر الأنشقاق الأول وعصر ميسلم

«التفكك واعادة البناء»

برزت حتى في عصر جمدة نصر حين أعيد ترتيب حرم إنانا باكمله ، كثير من المظاهر في عمارته التي لم تكن ملائمة لصورة الانسجام الداخلي والخارجي الذي يتسنى ، ان نتوقعه كصفة مميزة لعصر فجر التاريخ . وقد نكون قادرين على توضيح هذه المظاهر بانها ناجمة عن انتقال الالوهة ان من شخصية الالهة الام الى سيدة السماء العليا ولم تكن هذه المظاهر مغايرة لتناظر المخطط الارضي والمقطع حسب ، وانما كانت مغايرة لقوانين البناء ايضا ولذلك كان يبدو عليها وكأنها تؤدي الى انعدام الشكل وتشوشه . ولقد كان لهذه المظاهر نظائرها في زخرفة مجموعة كاملة من الاختام الاسطوانية والمسطحة من عصر جمدة نصر ما جعل الكثير من الباحثين يعتبرون هذا العصر عصر تدهور تام . ومع ذلك فان هذا ليس هو الواقع لان الاسلوب الراقي لعصر فجر التاريخ ، وكذلك ما يسمى بالاسلوب المتدهور ، قد اشتركا سوية في غرض واحد بذاته مثل الختم المسطح الذي صنع على هيئة غزال مضطجع (٦٧) (اللوح ب ٣) . والواقع ان علينا ان نعترف بانه حتى في عصر جمدة نصر ذاته كانت توجد بدايات اولية لاتجاه جديد راحت - بعد فترة موقتة من تفكك كل القيم - تؤدي الى اعادة بناء العالم السومري في هيئة مغايرة لفن العصر الذي ندعوه بفن عصر ميسلم *.

* ميسلم او ميسالم لم يرد اسمه في اثبات الملوك ولكن الكتابات المكتشفة في لجش تدل على انه كان ملكا عليها لمدة كبيرة . وكان حكما ايضا في النزاع بين مدينتي لجش واوما ، في الفترة الثانية من عصر فجر السلالات التي يطلق عليها البعض اسم عصر ميسلم .

١- العمارة

حدث تغير اساسي في فن العمارة امتد من اللبنة المفردة الى اسلوب عمل الأسس ، ومن المخطط الجزئي الى المخطط الكلي للبناء ـ وهو التغير الذي يمكننا من تصور مدى التقدم الذي لا بد وان حدث بين عصري جمدة نصر وميسلم .

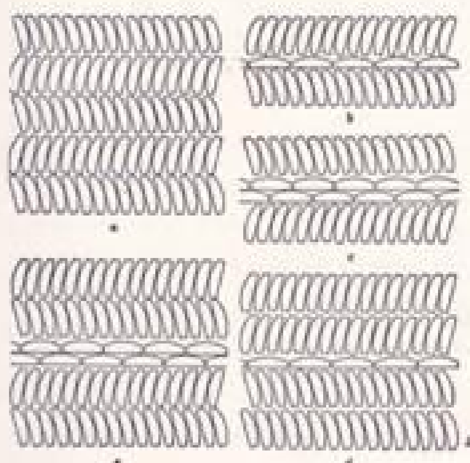
وقد ابرز المظهر الخارجي من هذا التغير ذاته بجلاء في العمارة . ذلك لان كتل الطين واللبن والمخاريط الفسيفسائية التي كانت سمات مميزة لعصر فجر التاريخ ، ما لبث ان اختفت بالتدريج وحلت محلهـــا طريقة للبناء تستخدم اللبن المعروف باسم اللبن المحـــدب المستـــوي (الشكل ١٤) وهو نوع من اللبن غير ملائم للبناء بصفة اساسية . لان السطح الأعلى منه محدب بحيث لا يمكن استعماله في الرباطات وفي الطبقات الاعتيادية وانما يصف على الجانب بهيئة عظام السمك ، الواحدة فوق الأخرى (٦٨) .

وهناك اتجاه مماثل لتلطيف وتدوير المظهر المســـتطيل ، وهو اتجاه ظهر في استخدام اللبن المستوي المحدب ، يمكن مشاهدته ايضا في كثير من المخططات الأرضية لبعض الغرف وكذلك في الاسوار المحيطة بالمعابد ، وفي رصف اللبن لما سمي بالمعبد البيضوي في خفاجي ، وفي المعبـــد العالي في العبيـــد .

وكان اسلوب عمل الأسس في البناء اسلوبا جديدا تماما ، فبينما كانت المعابد في عصر فجر التاريخ تشيد على امتداد ارض مستوية حدث الآن تغير فاصبحت جـــدران البناء تدفن عميقا في الارض في خنادق محفورة . وبهذه الوسيلة حدث اندماج حقيقي بين البناء المرتفـــع والارض التي يقوم عليها . ولقد وجدت الفكرة القائلة بان البناء ، ولا سيما بناء المعبد ، الذي يجسد بشكل ثابت في الأرض ، تعبيرها في اشكال اسس غريبة ، وبصورة خاصة في الأوتاد والمسامير الكبيرة التي كان الجزء الأعلى منها يصنـــع على

شكل انسان (لوح ٣٩) . وبعد ذلك اقدم القـــوم على نقش كتابات على تماثيل الأسس واخـــذوا يضعون رقما حجرية مربعة الشكل على رؤوسها (٦٩) . فقد كانـــت تماثيل الاسس هذه توضع في الزوايا الاربع للبناء ، كما انها كانت في بعض الاحيان تنظم حولها بشكل بيضوي في الارض ، وقد تزود بدفاع سحري ضـــد القوى الشريرة التي قد تنبعث من الاعماق فتلحق الأذى بالبناء .

وبالاضافة الى رغبة القوم في وضع اسس البناء المقدس في باطن الارض لا فوقها ، برزت فـــكرة اخرى كانت غير معروفة في العصور السابقة ، هذه الفكرة هي الرغبة في عزل المعبد عما يحيط به من اشياء دنيوية غير طاهرة . فالمعبد البيضوي في خفاجي والذي سبقت الاشارة اليـــه ، لم يظهر الا في ذروة عصر ميسلم ، ولم تبـــن جدرانه



الشكل ١٤ اللبن المحدب المستوي (تخطيط) .



اللوح ٢٩ تمثال : أسس لتمثال وتدي ، من نحاس ، الارتفاع ١٣,٥ سم ، المتحف البريطاني لندن .

الخارجية على اسس محفورة وانما شيدت البناية بأكملها فوق حفرة مملوءة بالرمل الأبيض النقي عمقها ثمانية أمتار . وأكثر من هذا ظهرت في عصر جمدة نصر ، ولأول مرة ، العادة التي اصبح بها البناء المقدس ينفصل مباشرة عن المباني المحيطة به ، وذلك ببناء جدار ثان حول جدرانه

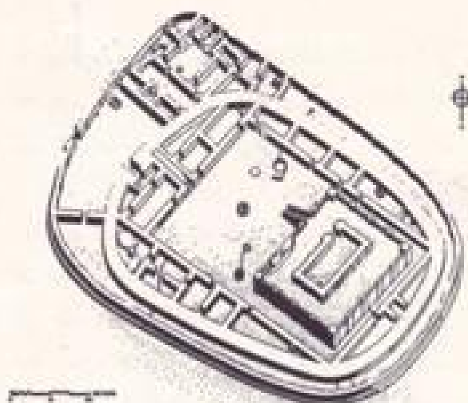
الاساسية . وكان هذا يبدو اشبه بالجدار السميك الواقي ، وقد عرف باسم (كِسو) * Kisu (الشكل ١٥) وقد استمرت هذه العادة حتى نهاية العصر البابلي المتأخر .

وتشير كل هذه التفاصيل في فن العمارة الى التغير الذي حدث في وضع ذهنية السومريين ، وعلى الأخص ، الازدواجية المتنامية في نظرتهم الى الحياة ، تلك النظرة التي كانت تفصل المنطقة الآلهية عن المنطقة الدنيوية في صفة مغايرة لعملية المزج المبكرة المنسجمة التي توصلوا اليها في العصر السابق . وهذا التغير للمظاهر المعمارية الجديدة قد تأيد باحاطة المنطقة المقدسة للآلهة بسور يفصلها عن العالم الذي يحيط بها ، ويحجبها من الاقسام الاخرى من مدينة المعبد (٧١) (الاشكال ١٦ و ١٧

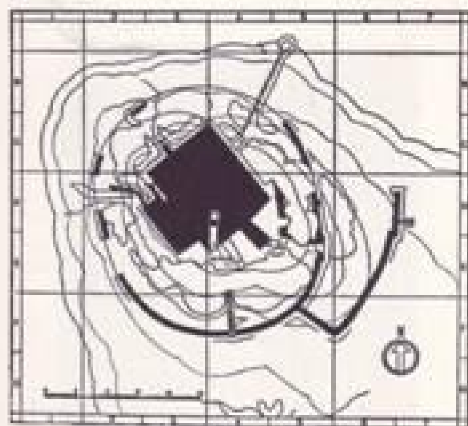


الشكل ١٥ المعبد المربع (معبد) أبو بجداره الواقي ، في تل أسمر

* وتعني مجازاً ما تعنيه لفظة (كِبس) العربية والتي يستعمل لحفظ الأثاث ، فهنا كِبسو لحماية الجدران الخارجية من مياه الأمطار ورطوبة الأرض.



الشكل ١٦ المعبد البيضوي في خفاجي



الشكل ١٧ المعبد العالي وسوره في العبيد

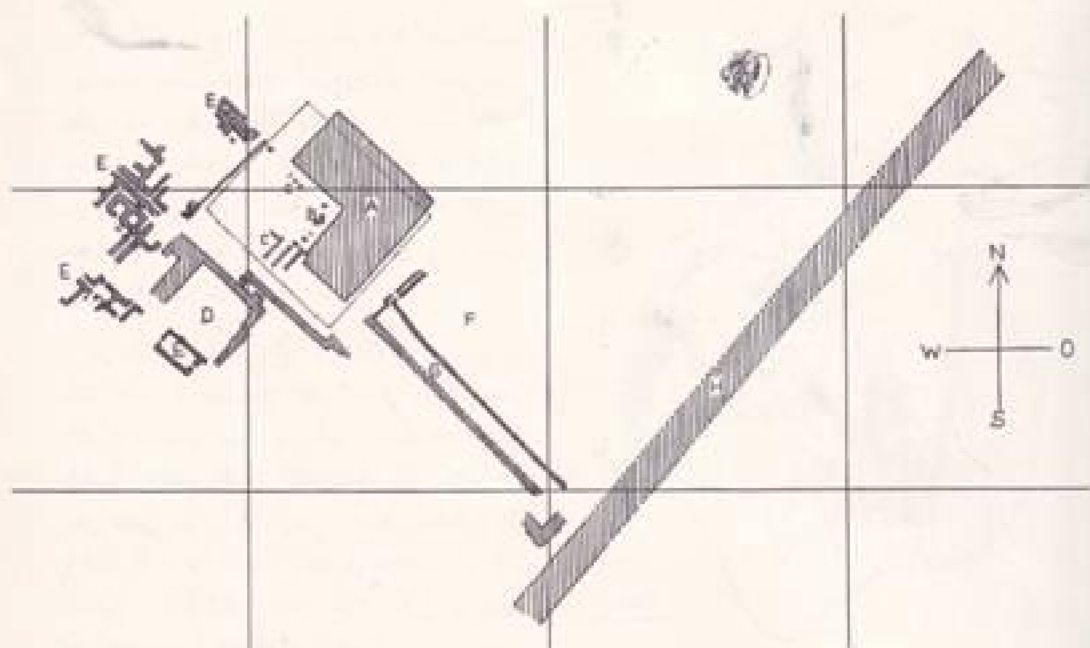
و ١٨) . ففي عصر ميسلم شاهدنا لاول مـــرة في كيش (*) بناية ضخمة واسعة لم تكن معبدا ، ولا جزءا من حرم مقدس ، وانما كانت قصرا ، اي مقر الاقامة والادارة لحاكم المدينة (٧٢) (الشكل ١٩) .

وبالنسبة الى الطبقة التي وجدت فيها فانها تعـود الى عصر ميْسلم وقد شيدت بجزئين ، الجــزء الجنوبي منهما اضيف الى الجزء القديم وهـو البناء الشمالي وقـد احيط الجزء الشمالي بسور مزدوج . وتتألف البوابة الضخمة من من مدخل يقوم على جانبيه برجان ، ودرج يؤدي اليه اما قلب القصر فيبدو بانه كان فناء مربع الشكل تقع على جوانبه الغربية والجنوبيـة والشمالية غرف مستطيلة بينما تقوم في الجانب الشرقي منه غرف اصغر حجما لاغراض منزلية ويتألف البناء الجنوبي ، الذي اضيف مؤخرا ، من غرفتين طويلتين في ناحية الغرب ، شكل كل منهما مستطيل وعلى المحور الطويل لاكبر غرفة من هاتين الغرفتين يقوم صف من القواعد التي كانت تقوم عليها الاعمدة الخشبيـة التي يرتكز عليها السقف .

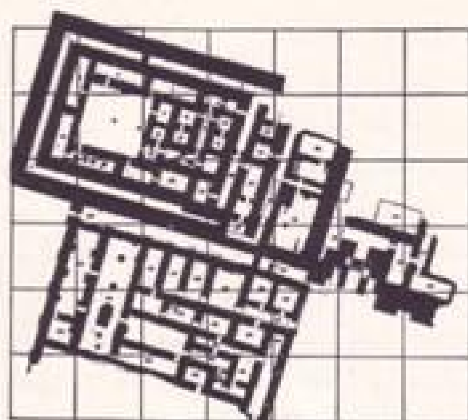
والمخطط الارضي الكلي لهذا البناء ، وهو اقدم بناء دنيوي في بلاد سومر ، يكشف عن خاصية لم تكن تشبه اي شيء معروف حتى ذلك الوقت قط . فهي تنفتح كلها باتجاه الداخل تماما . ويكشف عن دلائل تشير الى قوة تحصينه . ومخططه مستطيل الشكل تماما ولا علاقة له بالشكل المشوش والذي بدأ قبلا في عصر جمدة نصر وظل سائدا خلال مرحلة الانتقال حتى عصر ميسلم . فعلى النقيض من ذلك يمثل هذا البناء مثالا حسنا لقاعدة عمرانيـة جديدة مهندمة ، يتميز بها عصر ميسلم المتطور كليا (٧٣) .

وذات الموقف ازاء الحياة والذي كان واضحا في القصر القوي التحصين وفي المعابد المسورة ، ظهر نفسه ايضا في اسوار المدينة التي بدأت في حدود هذا العصر على اكثر احتمال . واقدم شكل لسور مدينة الوركاء (٧٤) (الشكل

* كيش Kish (الاحيمر حاليا) تقع على بعد ١٥ كم الى الشرق من بابل وكان سكانها في العصور السومرية من الساميين ومن ملوكها ميسلم وظهرت فيها خمس سلالات حاكمة كانت اقدمها اول سلالة حكمت البلاد بعد الطوفان . واظهر تنقيبات واسعة فيها استمرت مواسم متتالية من ١٩٢٣ ـ ١٩٣٣ .



الشكل ١٨ حرم إنانا في الوركاء، الطبقة القديمة أ - ب



الشكل ١٩ القصر في كيش

٢٠) يتألف من جدار مزدوج يبلغ محيطه زهاء تسعة كيلومترات ونصف الكيلومتر . وسمك الجدار الداخلي المشيد باللبن المحدب المشوي ما بين اربعة الى خمسة امتار . وقد كشفت التنقيبات عن عدد من الابراج شبه الدائرية وبوابتين ذواتي ابراج مستطيلة . والـذي نعرفه ان سور هذه المدينة كان يعود الى عصر جيسلم وذلك بسبب الطريقة التي شيد بها .

وفي اشهر ملحمة من عالم الشرق الادنى القديـم كان ذلك السور من صـنع البطل كلكامش الملك نصف الاله الذي حكم الوركاء بعد تموز . ومع ذلك فان كلكامش . الذي كان في الاصل سيد مدينة كلاب (*) وعلى نقيض تموز الراعـي . لم يكن مرتبطاً بـ ان (عشتار) الالهة الرئيسة لمدينة الوركاء . التي قاوم تحديها . وانما وقف ضدها . ذلك انه لم يعد يبحث عن الحياة بطريقة التحالف معها وانما ارغم . بعد تجارب لا حصر لها . على ان يعترف بان الحياة الازلية قد حجبتها الالهة عن الانسان . فالانسان لم يعد محبوب الالهة بل خادمها . وان الاعمال العظمى هي التي تخلد بعد موت البطل . ولكن الحياة قد تمسكت بها الالهة ولا يمكن ان تكون هدفا مثالا لرغبة انسانية . فهذا الموقف من الحياة الذي تم التعبير عنه بشكل جلاء في ملحمة كلكامش . يمثل انفصالا واضحا عن طقوس ان . تموز ولا بد من ان يكون هذا الموقف ذاته هو الذي سبب تفكك الفترة الذهبية لعصر فجر التاريخ . وهو الاساس ايضا للازدواجية التي ظهرت في عصر جيسلم ومثلما ادى هذا الموقف الى تسوير المعابد والقصور والمدن . فانه كان السبب في اعادة تصميم المخطط الارضي للمعبد . وقد يكون شكل الخلوة التي ظهرت في نهاية عصر

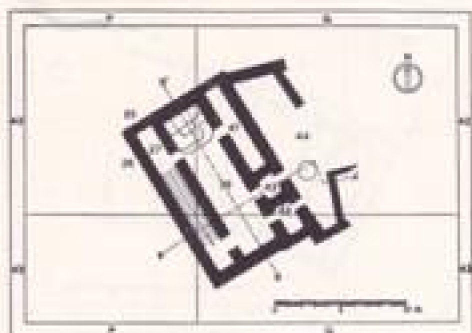


الشكل ٢٠ سور المدينة في الوركاء

جمدة نصر . وتطورت بصفة اوسع خلال فترة الانتقال حتى عصر جيسلم . مدينة بشكلها الى طراز الخلوات التي وجدت في عصر فجر التاريخ في الغرف المركزية الواسعة المستطيلة التي تقع على جوانب غرف اصغر منها . ولعل اعظم نموذج مميز لهذا قد شاهدناه قبلاً في المعبد الأبيض في الوركاء . ومع ذلك فلا ينكر بان المعبد المفرد . وكذلك المنطقة المقدسة قد حققت اخيرا وفي نهاية هذا العصر . مظهرا جديدا تماما للتحول الكلي الذي طرأ على فن العمارة في عصر جيسلم .

* تتألف مدينة الوركاء من منطقتين تعرف احداهما بمنطقة (أ) التي تحتوي على زقورة انو والمنطقة الثانية منطقة كلاب وتحتوي زقورة الاله آن .

فهذا التحول لا بد وان سار جنبا الى جنب مع المفهوم الجديد ، وربما مع الطقس الديني الجديد ايضا . ولعل من سوء الحظ ان نجد ان التنقيبات الاثرية في مركز الحضارة السومرية خلال هذا العهد لم تكشف حتى الان عن بقايا قيمة للخلوات المقدسة . ولذلك ينبغي لنا ان ننتقل في طلب المعلومات عنها الى احدى المناطق المتاخمة في ديالى والتي يحتمل بانها قد تأثرت بعناصر خارجية اتتها من الشمال او الشرق . ففي خفاجي وتل اسمر (اشنونا) (•) وتل اجرب (••) استظهرت اسس المعابد المتعاقبة وبعدة طبقات مما ادى الى الكشف عن التحول من عصر جمدة نصر عبر فترة الانتقال التي ادت الى عصر ميسلم. فالطبقات الخمس الاولى (١ ـ ٥) من المعبد الذي عرف باسم معبد سين في خفاجي ، يرقى تاريخها الى عصر جمدة نصر . ويبين المخطط الاصلي للمعبد (٧٥) (الشكل ٢١) غرفة طويلة مستطيلة الشكل تؤلف الخلوة فيه . وعند ضلعها الشمالي الغربي القصير تقوم منصة لاداء الطقوس الدينية ، وتجاورها من الجهة الشمالية الشرقية غرفة حاجبات المعبد المقدسة ، وغرفتا مدخل صغيرتان تفضيان على مبعدة من قدس الاقداس ، تجبر كل فرد يدخل اليها على ان يستدير بمقدار تسعين درجة ان هو رغب في التطلع الى الاله . وعلى الطرف الجنوبي الغربي من الخلوة تقع غرفة واحدة جد ضيقة كانت في الغالب تحوي سلما . والمشابهة بين هذا المعبد والمعبد الابيض لا يشك فيها . وفي نفس الوقت لا يمكن تجاهل الفروق بينهما ، اذ يبدو ان الجانب الذي تقوم فيه غرفة السلم في معبد الاله سين في خفاجي قد تم بتره ، ولا سيما في الطرف



الشكل ٢١ معبد سين في خفاجي الطبقة الاولى .

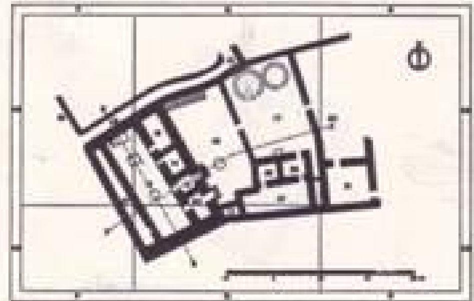
الشمالي الشرقي . ولقد حاول المعمار انشاء فناء عن طريق تشييد جدران لساحة غير منتظمة امام المعبد . والظاهر انه كان هناك مكان دائري لتقديم النذور في هذا الفناء .

وهكذا فان معبد سين الذي يقع وسط المدينة لم يعد بناء قائما لوحده يطل على العالم الخارجي من كل الجهات ، بل على العكس من ذلك ، اصبح منغلقا على نفسه معزولا عن العالم الخارجي . وقد اصبحت هذه الظاهرة صفة ملازمة للابنية الدينية في بلاد سومر . ولهذا غدا المعبد ذاته عبارة عن بيت له فناء كما هو واضح في بناية الطبقة الخامسة من معبد سين في خفاجي ، اي انه ـ بعبارة اخرى ـ قد تحول الى منزل لسكنى الاله ، ثم اصبح بالدرجة الاولى مثل منازل البشر ، اي عبارة عن بقعة مسورة تضم في داخلها غرفا مسقفة .

وفي الوقت الذي ما تزال فيه ، في بناية الطبقة الخامسة من معبد سين ، علامات تشير الى عدم الدقة في

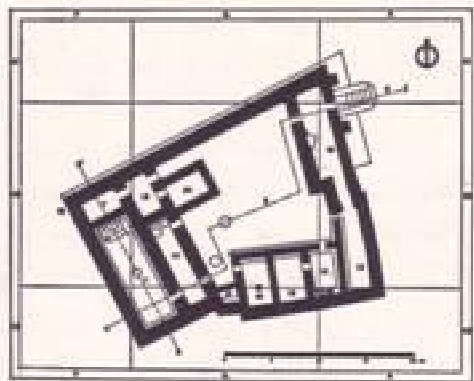
• تل اسمر وهو موقع اشنونا القديمة التي كانت فيها سلالة حاكمة في بداية الالف الثاني قبل الميلاد الا ان التنقيب الواسع الذي استمر من عام ١٩٣٠ ـ ٣٥ كشف عن اثار اقدم من ذلك ولا سيما من تماثيل سومرية من عصر فجر السلالات وجدت في معبد ابو . ويقع تل اسمر في شرقي نهر ديالى على مسافة ٣٠ كم من شمال شرق بغداد على بعد ٢٥ كم في شمال الشرق منه .

•• تل اجرب ويقع في منطقة تل اسمر وكشفت التنقيبات القليلة في فترات من سني ١٩٣٤ ـ ١٩٣٦ معبدا للالهة شارة من القسم الثاني لعصر فجر السلالات .



الشكل ٢٢ معبد سن في خفاجي الطبقة السادسة .

التخطيط ، فان المعبد (ب) في الطبقة الثالثة (٧٧) (الشكل ٢٣) التي تعود الى فترة الانتقال السابقة لعصر ميلسم ، قد استعاد للمرة الاولى تصميمه المنتظم المتناسق ذلك ان جميع الغرف قد اقيمت حول فناء يمكن الوصول اليه عن طريق سلم مكشوف ، وعبر غرفة مدخل واسعة . كما ان هناك عدة غرف صغيرة مخصصة للكهنة كائنة على الجانب الجنوبي من هذا الفناء . وقد حافظت الخلوة الرئيسة على شكلها المستطيل ، ووضع مدخلها تماما في نهاية احد اضلاعها الطويلة وهو يعد لاقصى حد تمكن من



الشكل ٢٣ معبد سن في خفاجي الطبقة السابعة .

الدكة الكائنة لصق الضلع الشمالي القصير . اما غرف المدخل فقد تحولت الى مقدمة خلوة كبيرة اي غرفة ما بين كبيرة . وكانت الغرف المخصصة للاشياء المقدسة تقع شمالي الخلوات . اما قدس الاقداس فهو اصعب جزء يمكن الوصول اليه حتى بعد الدخول الى فناء المعبد . فالبناء برمته مكان مقدس منعزل يسكنه الأله الذي يتقبل فيه النذور والعبادة المقدمة له عن طريق المختارين من قبله وهم الكهنة . ولم تعد المعابد تؤلف مجتمعا كبيرا من الناس ، اي مدينة المعبد ، مثلما كانت عليه في عصر فجر التاريخ ، وانما اصبحت الان اكثر شبها بالاديرة ، منفصلة بحد ذاتها عن العالم الدنيوي وعن مقر الحاكم .

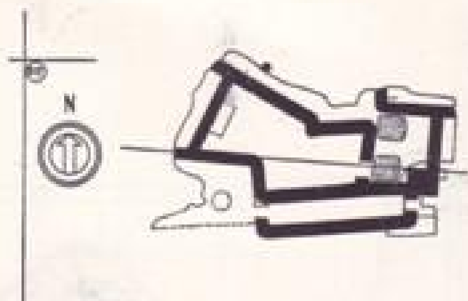
وفي مختلف المخططات الارضية لمعابد الأله آبو في اشنونا (تل اسمر) ـ وقد تم الكشف فيه عن طبقات كثيرة متتالية ـ يمكن مشاهدة تطور كان يشبه جدا نفس التطور الذي حدث في معبد سن في خفاجي . ذلك لان اقدم مزار (٧٨) (الشكل ٢٤) ، وهو مزار صغير يعود الى نهاية عصر جمدة نصر ، كان غريب التشكل تماما ، وهو مدين بشكله على اكثر احتمال الى الصدفة التي فرزتها الفسحة المحدودة من الارض المتوفرة بين البيوت المحيطة بها . وفي الامكان تحديد خلوة ذات جدران طويلة غير منتظمة غيرت من اتجاهها منحنية تقع لصق احد الضلعين القصيرين ، ومدخل دائري في النهاية الاخرى عبر غرفة مدخل صغيرة . وفي الطبقة التالية (٧٩) (الشكل ٢٥) ، خلال فترة الانتقال التي سبقت عصر ميسلم ، اعيد تخطيط هذا المزار بشكل كامل . فقد نقل الهيكل من الجانب الغربي الى الجانب الشرقي ، واقيمت للغرف جدران مستوية الجوانب ، واصبحت الاجزاء الرئيسة من المخطط الارضي برمته تشبه الأن شكل احد البيوت الاعتيادية في الشرق الادنى وعلى غرار معبد سن في خفاجي . اما المنطقة المقدسة المسورة فكانت ذات

تصميم غير منتظم . ذلك ان الخلوة اصبحت ذات شكل مستطيل ، واخذت تشغل اكبر مكان في الفناء ، واصبحت منصتها ملاصقة للجدار الشرقي القصير ، وغدا مدخلها في الجدار الجنوبي الطويل . وفي القرب من المزار قامت ساحة امامية ذات منصة مدورة للقرابين . في حين وجدت بوابة صغيرة عند النهاية الشمالية من الساحة الامامية . وحتى ذروة عصر ميسلم (٨٠) لم يصبح المزار الذي عرف باسم أبو نموذجا ممثلا حقا لمعبد تم تخطيطه على شكل بيت ذي فناء ينفتح من الداخل على نفسه (الشكل ٣٦) . ففي هذه الحالة كان شكل المنطقة المحاطة مربعاً في الغالب ، وقد اقيمت الآن خلوة مستطيلة على كل من الجانبين الغربي والشرقي من الساحة الداخلية المربعة ، وغرفة للكهنة في الجانب الجنوبي ، وخلوة ثالثة وصالة مدخل في الجانب الشمالي . وقد تم التأكيد على فصل المعبد عن المحيط الدنيوي مرة اخرى عن طريق اقامة جدار ثان ملاصق للجدار الخارجي (انظر ص ٢٠) .

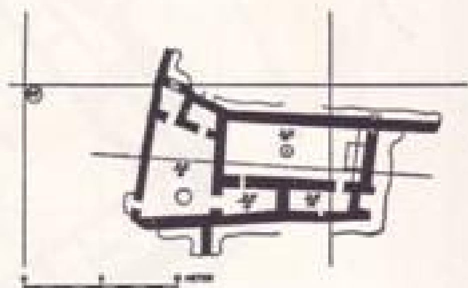
وهناك معابد على شكل بيوت ذات فناء تقع في اجزاء اخرى من المناطق التي امتد اليها النفوذ السومري (اشور وماري) يرقى زمنها الى الفترة الانتقالية والى عصر ميسلم ، لكن هذه المعابد لم تبرز سوى اختلافات محلية ليس فيها اية سمات جديدة مهمة .

ونعرف اليوم مزارين يرقى تاريخهما الى عصر ميسلم ، وهما وان كانا يختلفان في مظهرهما الخارجي اختلافا كبيرا الا انهما متشابهان ، كل بشكله الخاص ، من طريقة التفكير الازدواجي التي كانت سائدة في هـذا العصر ، وانهما يعبران عن هذه الازدواجية تعبيرا واضحا . وهذان المزاران هما ما يعرف بالمعبد البيضوي في خفاجي (٨١) (الشكل ٢٧) ومعبد شارة في تل ابرب (٨٢) (الشكل ٢٨) .

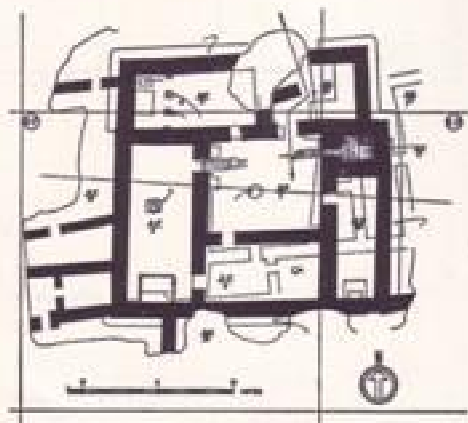
ففي هذين المزارين ليست الخلوة وحدها هي التي



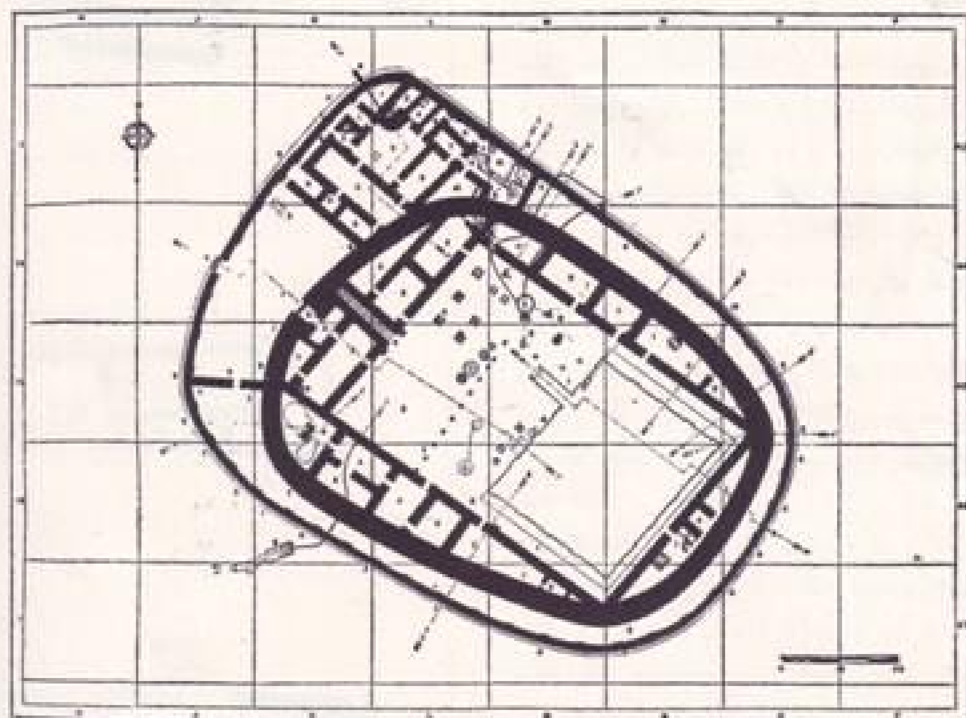
الشكل ٢٤ معبد أبو في تل اسمر (المزار الاقدم)



الشكل ٢٥ معبد أبو في تل اسمر (المزار القديم الاول)



الشكل ٢٦ معبد أبو في تل اسمر (المعبد المربع)



الشكل ٢٧ السد اليهودي في عفاص.

اضفى عليها شكل جديد حسب ، بل نرى ان شكل مبنى المعبد برمته مع بيت الكهنة وغرف الادارة قد اعتبرت جميعها وحدة متكاملة ، ونفذت وفقا لخطة دقيقة . ففي خفاجي يوجد معبد عال على دكة ارتفاعها حوالي ستة امتار داخل فناء مستطيل ، وقد احيط المبنى كله في اول الامر بسور بيضوي الشكل ، ثم احيط بعد ذلك بسور ثان بيضوي الشكل ايضا . وبين هذين السورين يقوم بيت الكهنة الذي يعود بمخططه الارضي الى احد العناصر الموجودة في مزار شارة الكبير في تل اجرب . ولكن في الوقت الذي ما يزال فيه الشكل المدور من الاسوار مستعملا في المعبد البيضوي في خفاجي والذي يعود تاريخه الى الفترة الانتقالية السابقة لعصر ميسلم . فقد استعيض عن ذلك في معبد شارة بسور مربع تقريبا مدعما بابراج . فهذا السور الذي يبلغ سمكه عدة امتار ، يحيط بمختلف المرافق الرئيسة للمعبد الواسع ضمن تصميم جيد . وهناك جملة من المباني المستطيلة تضم غرفا متجمعة حول باحة ومتجاورة مع بعضها . اما في المنطقة الغربية والتي تؤلف الجزء الوحيد الباقي ، فاننا اذا ما نظرنا من الجنوب الى الشمال استطعنا ان نميز بيت الكهنة والمزار الرئيس بخلوته الرئيسة التي يبلغ طولها تسعة عشر مترا على محور منحن بين غرفة المدخل والغرف الجانبية ، وبالاضافة الى هذا فهناك مزار ثان ذو خلوتين لهما محاور منحنية تؤدي الى الفناء الداخلي ، مشابهة لما يعرف بمعبد أبو المربع في اشنونا (تل اسمر) (انظر ما سبق)

وبمعبد شارة في تل اجرب والذي كمل بناؤه تماما في عصر ميسلم ، نصل الى النهاية الفائقة في اعادة التشكيل الداخلي والخارجي لفن العمارة السومري والتي حدثت بعد انهيار مرحلته الاولى ذات الانجاز الفني الكبير .



الشكل ٢٨ معبد شارة في تل أجرب .

٢ الفــن

كانت الازدواجية في الموقف السومري من الحياة والتي شاهدناها تتغلغل في فن عمارة السومريين بعد عصر جمدة نصر ، قد انتجت كذلك ثورة ملموسة في الفن . فكما كان الامر في العمارة ، ففي الفن ايضا لم تتحقق اعادة تامة لبناء اسلوب متكامل الا في اوج عصر ميسلم وبعد انهيار كافة قوانين الاسلوب القديمة . ذلك الانهيار الذي ادى احيانا الى حالة من الفوضى . فاعادة البناء هذه قد طبقت على الاسلوب ، وعلى كافة النتاجات الفنية بموضوعها وشكلها .

ففي عصر الفترة العظيمة الاولى من الحضارة السومرية كان الختم الاسطواني والاواني النذرية الحجرية ، هي الوسيلة الرئيسة للنتاج الفني . اما الان فقد تم ايجاد مجال آخر ذي اهمية متزايدة من امثال المجموعة المكونة من صولجانات حجرية مزخرفة بنحت ناتئ ، كانت تستخدم بمثابة مواد نذرية . واحد هذه الصولجانات يحمل اسم الملك ميسلم ملك كيش . وقد اخذ العصر برمته اسمه من هذه المادة التي هي اول قطعة تاريخية . وهناك مجموعة اخرى مؤلفة من الواح حجرية ذات اشكال مربعة ومزخرفة بنحت ناتئ وفي وسطها ثقب ، ونحوتها الناتئة نذرية على وجه التحديد . وبالاضافة الى ذلك هناك منحوتات عديدة مجسمة من الحجر والبرونز كان القسم الاكبر منها عبارة عن تماثيل نذرية .

أ ـ الانتقال من عصر جمدة نصر الى عصر ميسلم :

من الصعب ، لحد الان ، ايجاد دليل من خلال تسلسل الطبقات الاثرية لمرحلة الانتقال هذه . ذلك لانه لم يعثر حتى الان على منحوتات مجسمة في الطبقات التاثية التي تعود الى عصر فجر السلالات الاولى في منطقة ديالى . ولذلك يكون من المفيد استخدام الكتابات الاولى ، التي هي على شكل علامات صورية ، حين نحاول ان نتابع التطور الفني خلال هذه الفترة الغامضة ، وحتى لو اعتمدنا في هذه الحالة على الكتابة الصورية فاننا يجب ان نكون حذرين الى اقصى حد ممكن .

فالتميمة التي وجدت في خفاجي (٨٣) (لوح ٣٧) على هيئة نسر له رأس اسد (انتجت منها نماذج عديدة في عصر فجر التاريخ السومري) والتي صنعت من حجر الازدواز بصورة مسطحة تماما ، لم تعد تمثل نوعا من الشكل التام المتفتح . ذلك لان اسلوبها قد تغير الى يبوسة خشبية كانت اكثر تمثيلا لعصر ميسلم التالي ، وتشير الى هذا ايضا ، طبقة بناء معبد سن الثالث في خفاجي حيث عثر عليها . ان السطح الخارجي من هذه التميمة قد غطي تماما بكتابة لا بد وان يكون تاريخها من فترة الانتقال هذه . ولو انه لم يكن بعد ممكنا حل رموز النص كله .

وما له اهميـــة اعظـــم في تاريخ النحت هي لوحة (الشخصية ذات الريش) التي وجدت في تلو" والمحفوظة الان في متحف اللوفر (٨٤) (اللوح ٣٠) والتي عرفت لدينا منذ وقت بعيد . فهذا المشهد الذي نفذ بطريقة الحز ، اكثر منه بالنحت ، يرينا صورة رجل يرتدي وزرة متشابكة والقسم الاعلى من الجسم عار مع لبدة كثيفة من الشعر تتدلى على قفا الرقبة . وهناك ورقتان مزخرفتان على شكل عظام السمك تبرزان من تاج على رأسه وقد عملت اللحية بشكل غير واضح . وهذا الرجل يقف وهو يرفع بيده اليسرى بالتحية امام صولجانين رمزيين اطول من الرجل ذاته . وقد ذكر اسم الاله ننكرسو في الكتابة . اما الصولجانان وكذلك الورقتان في شعر رأسه ، فانها على اكثر احتمال تمثل رمز هذا الاله . ويعتبر تورو دانجان



اللوح ٣٧ دمية من الحجر على هيئة نسر له رأس أسد مع كتابة، من خفاجي، الطول ٢٥ سم، تقريباً، المتحف العراقي ببغداد.



اللوح ٣٠ لوحة من حجر كلسي مزينة بنحت نافر (الشخصية ذات الريش) من تلو . الارتفاع ١٨ سم، متحف اللوفر بباريس.

Thureau Dangin (*) الكتابة المنقوشة على (الشخصية ذات الريش) بأنها واحدة من اقدم الكتابات التي وجدت في تلو (**) . واللوح لا بد وان يعود الى فترة الانتقال بين عصر فجر التاريخ والعصر التاريخي . ذلك لان لباس الرأس ، والذي لا علاقة له بالريش على اكثر احتمال ، قد يكون هو الشكل القديم جدا للتاج الذي تلبسه الآلهة السومرية والذي كان العنصر النباتي هو الغالب فيه ، قبل ان يصبح قرن الثور جزءا منه ، وبمساعدة اسلوب الكتابة عليه فان هناك نتاج فني آخر يمكن ان ينسب الى فترة الانتقال من عصر جمدة نصر الى عصر ميسلم . وهو عبارة عن مسلة صغيرة (٨٥)

(الالواح ٣١ ـ ٣٤) منقطة من كل جوانبها بنحت ناتيء وصلت الى نيويورك عن طريق تجار العاديات ، اما من لارسا *** او أما **** . فهذه المسلة التي قسمت الى جملة مقاعد على شكل حقول ترينا لقاء بين شخصيتين بارزتين لرجل وامرأة ، يصحب كل منهما رعيلاً من الاتباع .

وقد وضع مذبح او باب معبد بين الرجل والمرأة . اما النسوة ، ومن بينهن المرأة البارزة التي تحمل آنية ، فقد نقشت رسومهن تماما على شاكلة رسم المرأة الرئيس المنقوش على اناء الوركاء النذري (٨٦) ، وبذلك فانهن يبرزن متانة الاسلوب القوي لعصر جمدة نصر . اما صورة الرجل الرئيس فانها ، من الناحية الاخرى ، تختلف بجلاء عن صور الرجال بالملابس الشبكة في ملبسه وهيئته . ذلك لان في ملبسه حزاما سميكاً مبطناً وعدداً عضلاً واسعاً وبسيطاً . اما لحيته فطويلة ومدببة والجزء الاعلى من جسمه لم يعد يبدو عارياً تماما . ويداه مشبكتان على صدره وقد برز مرفقاه دون انتظام من بدنه . ويرتدي الاتباع ملابس مفتوحة عموديا من الامام تغطي احد الكتفين حتى تسمح بحركة طليقة . فهذا الطراز من زي الرجال كان شائعا تماما في عصر ميسلم . ومع ذلك فاننا نجد الفجوة الواضحة جدا في الفترة الاولى لنتاج الفن السومري العظيم ، متمثلة ليس في امثلة قليلة من النحت الناتيء من الفترة الانتقالية التي سبقت عصر ميسلم ، وانما في فن نقش الاختام الاسطوانية لهذا العصر . فبالاضافة الى مجموعة الاختام الاسطوانية الكبيرة التي تحوي صورا قريبة من الواقع ومليئة بالحياة وبشكل مجسم الى حد كبير ، تم انتاج مجموعة اخرى من الاختام الاسطوانية الصغيرة والمبسطة كذلك ، عليها تصاوير زخرفية الطابع منتجة بغير عناية (٨٧) (الالواح ج ١ ـ ٣) . وقد استعمل الثقب ذو الرأس المدور على نطاق واسع في صنعها . وليس من المستبعد ان تكون هذه قد تأثرت بالفن الايراني . ففي ذلك الوقت ، اي في اواخر حضارة جمدة نصر ، حدث ابتعاد في نقش الاختام الاسطوانية عن المبدأ الطبيعي

* ثورو دانجان من علماء المسماريات الفرنسيين العظام ، من ذوي الاتباع المتنوع الواسع ، وقد كرس سني اشتغاله الاول لدراسة الكتابات السومرية المكتشفة في لكش ، ووضع مؤلفا فيها بعنوان كتابات سومر واكد (١٩٠٥ م) وله فضل كبير في اكتشاف قواعد اللغة السومرية .

** تلو واسمها القديم كرسو ، وتقع على ٧ كم من الضفة اليسرى لنهر الغراف في قضاء الرفاعي ، وهي من اشهر المدن السومرية في الآثار فقد وجدت فيها تماثيل كثيرة لحكام من سلالة اور نانشي وكذلك لجوديا وابنه ننكرسو .

*** لارسا (سنكرة حاليا) بحوالي ١٠ كم الى الشمال الغربي من مدينة الناصرية ، وهي من المراكز الرئيسة لعبادة شمش ، وظهرت فيها سلالة حاكمة في بداية الالف الثاني ق م استمر حكمها اكثر من قرن .

**** اما (جوخة حاليا) من المدن السومرية القديمة ، كانت في نزاع مستمر مع لكش على المياه والحقول ، ولم يجر فيها تنقيب علمي الى الآن ، وهي في قضاء قلعة سكر ، واقعة الى الغرب من الغراف بحوالي ٢٠ كم .



١



٢



٣

اللوح ٦ ، ١ ، ٢ ، ٣ ، أختام أسطوانية من عصر جمدة نصر وفترة الانتقال الى طبقة .



الألواح من ٣١ – ٣٤ مسلة من حجر الكلس (كودورو) ، مزينة بنحوت ثلاثة من لارسا أو أور . الارتفاع ٢٢ سم . متحف المتروبوليتان في نيويورك .





والمادي الى حد ابعد . وحيثما كانت النباتات والحيوانات قد بقيت تظهر في صفة اجزاء اساسية من الشكل فان هذه لم تكن قد تحللت الى مجرد خطوط ونقط حسب وانما ادمجت ضمن العناصر الاخرى ذات الطابع الزخرفي الخالص في نهج تجديدي كيما تملأ الفراغ المتوفر تماما . ولم يعد لها من غرض اخر غير الغرض الرمزي (٨٨) (الالواح ج ٤ ـ ٦) .

ففي طبقة من الانقاض اسفل المقبرة الملكية في اور (والتي دعيت بطبقة طبعات الاختام . الطبقات ٤ ـ ٥) عثر على طبعات لاختام من عصور قديمة مختلفة (٨٩) . لان هذه الطبقة عبارة عن كومة من الانقاض . ومعظم الطبعات اقدم عهدا من عصر ميسلم على وجه التأكيد . واحدث كثيرا من عصر جمدة نصر . وقد تأكد هذا عن طريق اسلوب الكتابة على الرقم الطينية التي وجدت معها (٩٠) .

هنا يتكون لدى المرء احيانا انطباع عن التفكك التام لكل ما تم انجازه خلال الفنون القديمة . فقد تداخلت هنا العناصر الزخرفية والصور الآدمية وامتزجت واصبحت تغطي سطح كل الصورة دون اية اهمية واضحة لها كمواضيع . في حين لم يعد يستعمل سطح الصورة ذاته كرمز للفراغ وانما كخلفية خالصة لاشكال زخرفية .

كذلك استخدمت العلامات المسمارية بمثابة عناصر زخرفية . او بعبارة ادق . بمثابة اشارات مماثلة للاشكال المسمارية . وهي علامات لا يمكن قراءتها (٩١) . وهنا بلغ الوضع درجة من الانحطاط عن الدرجة الوحيدة التي بقيت ممكنة ثم اعقبها النكوص الى الوراء . ان لم يكن الفن برمته قد بلغ نهايته . بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة .

ب ـ عصر ميسلم :

في عصر ميسلم ذاته . الذي كان عصرا جديدا ذا انجاز كبير في تاريخ الفن السومري . توفرت لدى النحات والحفار مرة اخرى القدرة والوسائل لتحويل السمة غير الطبيعية والتجريدية . الى طريقة ايجابية جديدة في الفن . ذلك ان الفن عندها لم يعد يستخدم للتعبير عن توحيد متوازن للعالمين المادي واللامادي . بل ليعبر عن المفهوم السامي للاله والملك وحدهما . وكانت مهمتهما هي ان يبرزا شكلا واحدا من الوجود حسب . بعيدا عن العالم الدنيوي . في صور كانت تشبه الطبيعة في الواقع الا انها كانت متغيرة الشكل بفعل القوانين الذهنية المجردة للشكل . وبهذه الطريقة تجنب الفن السومري من ان يغدو محدودا وكزخرف محض . شبيه بفن العالم الجرماني او الاسلامي القديم . وكانت النتيجة لذلك ان الفنانين السومريين احتفظوا بعالم يقوم على الرسوم والاشكال الحقيقية من الطبيعة بكل تنوعها الفني . ومع ذلك فانهم استطاعوا ايضا ان يعطوا هذا العالم معنى روحيا .

لقد ازداد ما نملكه من النتاج الفني من عصر ميسلم في بالكمية والنوعية معا وذلك بنتيجة التنقيبات التي جرت في العقود الاخيرة . وهذه الاعمال لا تؤلف مجموعة متجانسة في الموضوع والاسلوب حسب . وهو ما يميزها بكل جلاء عن ضروب الفن ما ظهر منها في العصر السابق او في العصور اللاحقة له . وانما يمكن ايضا تحديدها بصفة عامة عن طريق اسلوب الكتابة . وتسلسل الطبقات الاثرية . الا في الحالة التي تكون قد انتقلت فيها مصادفة الى بيئة غريبة . ففي الطبقات التي تم اكتشافها في المواقع



٥



٤



٦

اللوح ج ٤ ، ٥ ، ٦ اختام اسطوانية من عصر جمدة نصر بعائدة الاشكال الى اصليه .

الاثرية في منطقة ديالى والتي نحن مدينون لها بمعرفتنا لفن العمارة في عصر ميسلم منذ ظهوره وحتى تطوره ، اكتشفت بصفة خاصة اعداد كبيرة من المنحوتات الناتئة والتماثيل المجسمة التي تعود الى هذا العصر . الا انه اكتشفت ايضا في كيش ، مدينة ميسلم ، وفي تلو وشروباك « (فارة) ونفّر واور ، وماري ، قطع عديدة مهمة كانت دليلا على ان الاسلوب الجديد قد امتد الى كل المنطقة التي شملتها الحضارة السومرية .

وفي الوقت ذاته ينبغي عدم التغاضي عن ان القسم الشمالي من هذه المنطقة الحضارية ـ حيث كان العنصر السامي على الدوام هو المهيمن عليه اكثر من الجنوب ، قد انتج هو الآخر غالبية الامثلة التي تمثل هذا الاسلوب . وهذا الافتراض التاريخي قد تم تأكيده في السنتين الاخيرتين « » بطريقة تدعو الدهشة بالاكتشافات الجديدة التي اظهرتها التنقيبات في تل يقع شمالي سورية وبلاد ما بين النهرين يدعى تل خويرة الذي يقع في منتصف الطريق تقريبا بين نهري الخابور والبليخ ، وغير بعيد جنوبا عن تل ابيض (حران) (٩٢) وتظهر هذه الاكتشافات بانه على بعد حوالي ستمائة كيلومتر شمالي غربي مركز الحضارة السومرية ، ظهر نفس الاسلوب ليس في الفخار ونفس الدبابيس حسب وانما نفس طراز الاشكال لشخوص في حالة صلاة ، مصنوعة من الرخام وباسلوب حسن جدا ويرقى زمنها الى عصر ميسلم . وهكذا يبدو ان المنطقـة الشمالية من بلاد ما بين النهرين قد غدت اكثر اهمية من القسم الجنوبي في منتصف الالف الثالث قبل الميلاد . واكثر من ذلك ترجيحا ان الساميين الذين سبقوا الاكديين دورا في هذا . وفضلا من ذلك ايضا

فان اقدم كتابة تاريخية وجدت في المنطقة السومرية على صولجان نذري وعرف بنحت ناتىء ، يعود في الاصل الى الملك ميسلم ملك مدينة كيش الشمالية سلف بابل اللاحقة . والتاريخ الذي تعرضه هذه القطعة النذرية ، التي عثر عليها في تلو ، يمكن ان ينسب الى الفترة الواقعة بين عصر جمدة نصر وعصر سلالة اور الاولى على اساس اسلوب الكتابة ، وهذا يعطينا تاريخا ثابتا ذا اهمية لتاريخ الفن . ذلك ان الجوانب العمودية لرأس هذا الصولجان الضخم (٩٣) (اللوحان ٣٥ و ٣٦) التي يبلغ ارتفاعها تسعة عشر سنتمترا ، قد زخرفت كلها بافريز متصل مؤلف من سلسلة من الاسود ، وكل اسد من هذه الاسـود يشق ظهر الاسد الذي امامه ولكن رأسه متجه الى الخارج . ويغطي النحت الناتىء تقريبا كل السطح الخارجي لرأس الصولجان ، وقد حفرت اجسام الحيوانات بشكل مسطح . اما اللبدات فقد تم التعبير عنها ضمن حدود الجسم وتمت صياغتها بطريقة ترتيب خطوط قصيرة متوازية محصورة في صيغة اجزاء من دائرة . وتبدو وجوه الحيوانات اشبه بالاقنعة بعيونها والسنتها التي كانت في الاصل مطعمة . ويخط الجمجمة الحاد الشبيه بالزاوية حيث وضعت الاذان على شكل مقابض . فهذه المخلوقات تعطي المرء انطباعا بانها قد اتقنت بوعي اذا ما تمت مقارنتها مع الاسود الطبيعية من العصر السابق (انظر اللوحين ١٥ و ١٦) .

وينطبـق هذا ايضا ، وبدرجة اعظم ، على المخلوق المركب الذي حفر على السطح العلوي لرأس الصولجان ، وهو نسر برأس اسد ، انجز بشكل مواجه بالنسبة لنا . وتوجـد امثلة لهذا المخلوق الغريب منذ عصر الطبقة السادسة في الوركاء ، لكنه ولاول مرة الآن وفي عصـر



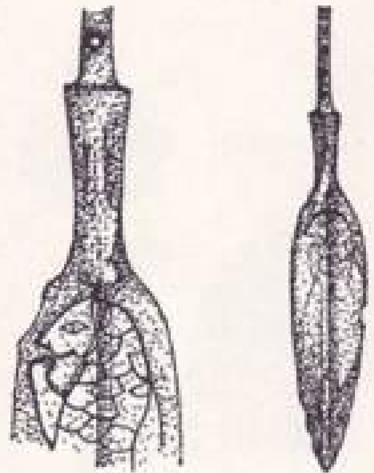
اللوح ٢٥ رأس صولجان من حجر كلسي لمسلم ملك كيش ، من تلو . الارتفاع ١٩ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ٣٦ قمة رأس الصولجان من لكش .

ميسلم ، اضفيت عليه صفة القوة الفائقة التي تهدد حياة الانسان ، وذلك عن طريق ترتيب يشبه الدرع لجناحيه المنشورين ولمخالبه ، ورأس الاسد الذي يشبه القناع ، والتحوير المتعمد لريشه ، هذا وقد بقي النحت النافر ذاته اشبه برسم تخطيطي .

ولا بد ان يكون الاحساس بالتجريد في عصر ميسلم قد ادى بشكل واع الى تفضيل النحت النافر المبسط ، بل واكثر من هذا قد ادى الى الانتقال قدما الى اسلوب التخطيط ، اي اسلوب الرسم . كذلك نعتقد ان في الامكان ان ننسب الى عصر ميسلم ملك كيش مثالا جميلا بصفة خاصة للرسم التخطيطي الخالص . فهذا المثال وجد على رأس رمح برونزي (٩٣) (الشكل ٢٩) عثر عليه في مدينة تلو اهداه ملك كيش ، الا ان الكتابة عليه غير كاملة ، وهو حسب حجمه لا بد وان يكون رمزا آليا .



الشكل ٢٩ رأس رمح برونزي من تلو .

اما الاسد فانه ، انسجاما مع الفراغ المخصص له ، قد عمل في وضع منتصب وهو يقف على ساقيه الخلفيتين وقد حفرت حدوده الخارجية بلمسة خفيفة وقوية وبخطوط داخلية مختصرة . وهذا في الغالب هو المثال القديم للاسلوب الحقيقي لعصر ميسلم . ذلك لان الابتعاد عن الواقع من النادر ان يكون قد حدث ثانية في عمل فني . فهنا نجد الاستعمال التجريدي للصيغة التي تقوم على الطبيعة قد بلغ ذروته وبذلك اصبح رمزا لفكرة معينة .

ما اعظم الفارق بين هذا المخلوق الخيالي ، وذلك الاسد المكتنز المفتول العضل والذي يعود الى عصر جمدة نصر ! . ان الاسلوب الفني لعصر ميسلم غير تام الوضوح . ومع ذلك فان من السهل تمييزه بصفة عامة . ولا سيما اذا ما قورن مع نتاجات فنية مماثلة يمكن ان تنسب الى هذا العصر ، وبمساعدة تسلسل الطبقات الاثرية واسلوب الكتابة . وهذا ينطبق على رأس الصولجان من معبد شارة في تل اجرب (٩٥) الذي حفرت عليه رؤوس اربعة اسود بشكل مجسم تماما (اللوح ٣٨) ومع ذلك فهنا نجد ان رؤوس الحيوانات قد حددت جمجمتها بخطوط ذات زوايا ، على غرار ما وجدناه على صولجان ميسلم تماما وقد حورت ابدانها بنفس المستوى .

وفي اقدم قصر ملكي سومري معروف لدينا ، وهو القصر الذي يقع تحت المقبرة (أ) في كيش (انظر ما سبق) ، عثر على مجموعة كبيرة من القطع التي تستخدم في التطعيم (٩٦) في الساحة خلف المدخل مباشرة . فهذه القطع اجزاء من افاريز جدارية مختلفة (الالواح ٣٩ ـ ٤١) وهي تشتمل على اشكال لاغنام سائرة ، ورجال يحلبون القرفصاء ، يقومون بحلب الماشية على اكثر احتمال ، ونساء يعزفن على آلات موسيقية وبحارين معهم اسرى . فالموضوع وصيغة التطعيم يرتبطان



اللوح ٣٨ رأس صولجان بارزة رؤوس أسود محسمة من حجر رمادي . من تل أجرب . الارتفاع نحو ٩ سم .





الألواح ٣٩ ، ٤٠ . قطع من أشكال التطعيم من حجر كلسي أبيض من كيش .



اللوح ٤١ قطع التطعيم من صور أشخاص ، من حجر كلسي أبيض وحجر الشيست ، من كيش .

بشكل جلاء بين سومري القدم . وحتى في عصر جمدة نصر كانت توجد قبلا زخارف جدارية في الوركاء بشكل صفوف من الأقماع * وقد نقشت هذه بنحت بارز قريب جدا من التجسيم ، وربما كان بعضها من أكثر حيوانات ذلك العصر المصورة حيوية (انظر ما سبق) ومرة أخرى ، ومن الفترة الانتقالية نعرف أشكالا فخارية حيوانية للتطعيم . فهي هنا مسطحة وظاهرها مزخرف بدوائر مضغوطة وهذه سمة تذكرنا على أكثر احتمال بين المخاريط الفسيفسائية الذي يعود الى بداية عصر فجر التاريخ (٩٧) وهذا يعني ان فن التطعيم في عصر ميسلم قد استمر استعماله . فالأشكال المصنوعة من حجر الكلس الأصفر البراق كانت تطعم في حجر الأردواز الأسمر الداكن (الأشكال مسطحة تماما ، حافاتها الخارجية في القطع رسمت خطوطها الداخلية بدقة) وطعمت بطريقة تبدو فيها على ذات المستوى مع الخلفية السوداء التي تحيط بها . وهناك أشكال فردية قليلة ، بشرية في الغالب ، من الطراز المميز لعصر ميسلم ، مثال ذلك أشكال الرجال والنساء الذين يرتدون وزرات قصيرة منتفخة ذات أحزمة سميكة وأهداب مضفورة ، وكذلك النسوة الموسيقيات وتكون سيقانها الخشبية النحيلة ذات القدم القريب ، التي ظاهرها مرتفع بشكل مفرط ، هي الصفات المميزة لها . وعلى هذه الشاكلة كانت أشكال المحاربين (٩٨) ذوي الأطراف الطويلة النحيلة ، والأنوف الكبيرة واللحى الطويلة المدببة (لوح ٤١) الذين لأزيائهم شبه بأزياء أولئك الذين رأيناهم قبلا في مسلة من لارسا (انظر ما سبق) . فغطاء الرأس الطويل شكله مخروطي ، طرفه العلوي عريض . ويشد لباسهم الطويل بحزام سميك ، يكون الجزء الأسفل منه مشقوقا طولا وقد تدلى نصفه فوق الركبة . فمثل هذا الشكل من الانسان جديد تماما .

ولأول مرة ، حسبما نعلم ، في عصر ميسلم أصبحت

الالواح الحجرية المربعة الشكل او المستطيلة ، تصنع وفيها ثقب محفور في الوسط (لوح ٤٢) . فهذه الالواح تقدم المصدر الرئيس لتاريخ النحت الناتىء خلال هذه المرحلة من العصر . غير ان الغرض الفعلي منها ما يزال غير واضح (فهل هي قواعد لرايات ؟ لم نقوش جدارية ؟ لم احجار اسس ذات نحت ناتىء ؟) (٩٩) . واحسن هذه الامثلة يعطينا منذ النظرة الاولى صفة الاسلوب الناضج للنحت الناتىء في هذا العصر المهم . ذلك لان مواضيعها ذات اهمية اساسية بالنسبة لتفهم كل الفن السومري بل في الموقع لقسم كبير من كل فن الشرق الادنى القديم الذي جاء من بعده (١٠٠) .

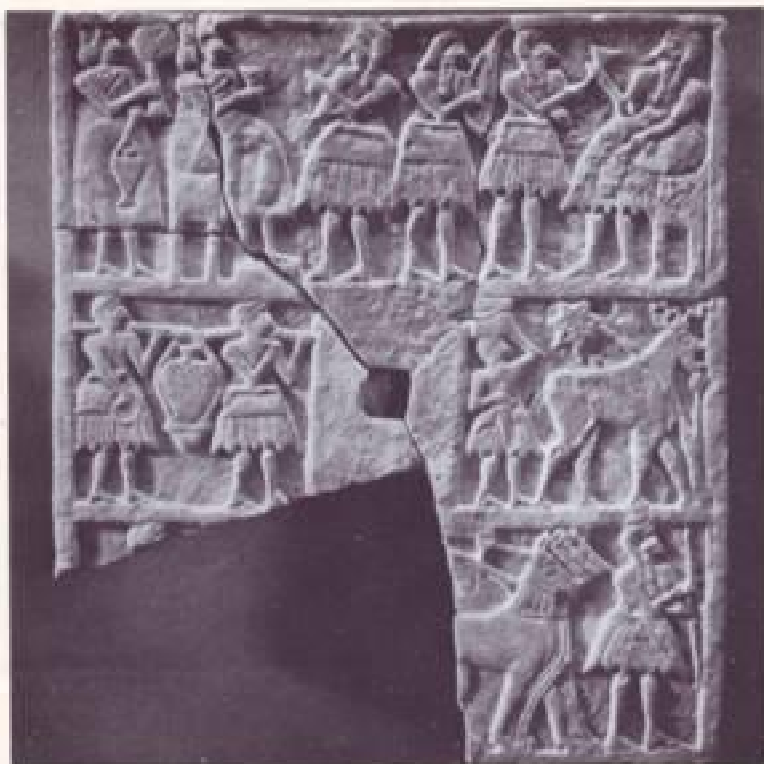
ففي معبد إنانا في نفّر ومن الطبقتين السابعة (ب) والثامنة ، اظهرت التنقيبات الامريكية الجديدة عدة قطع من الالواح النذرية تعود لعصر امدوكود سكورو * وميسلم . ولقد نشر دونالد هانسن DONALD HANSON ** تفصيلات كاملة عنها وقام بدراستها بشكل موسع في (JNES ٢٢ ص ١٤٥) تحت عنوان (الواح نذرية جديدة من نفّر)

وفي الوقت الذي تتطابق فيه مادة موضوعاتها مطابقة تامة مع الالواح النذرية المعروفة لدينا ، والتي كانت تقوم على اساس حفلة شراب ، فان هانسن قد اوضح بعض الفرق في اسلوب الواح نفّر والذي جاء طبقا لاصلها ، اعتمادا على الترتيب الطبقي للموقع الاثري . فهذه الالواح ، على اكثر احتمال ، تمثل امتدادا من الفترة الانتقالية الاولى الى عصر سلالة اور الاولى (من فجر السلالات الاول الى فجر السلالات الثالث آ) . والشيء الذي يثير الغرابة في هذه الالواح التي تم العثور عليها في مدينة نفّر العظيمة ، النقص في انتظام وحدتها وعدم التماسك في اسلوبها ، وكذلك في نوعية القسم الاعظم من صناعتها . ذلك لان صفتها السمجة ، الساذجة غالبا ما تبين ان نفّر لا بد وان كانت فعلا مركزا دينيا اكثر منه جماليا في سومر . فلو وجد اسلوب متجانس في عصر ميسلم فان اصله لم يكن ليوجد في نفّر على وجه التأكيد .

والموضوع الرئيس في كل الالواح النذرية وهو مشاهد حفلات الشراب ، حيث يشاهد شكل رئيس لامرأة جالسة على عرش قبالة رجل جالس ، اقل منزلة من منزلتها على ما يظهر وكلاهما يظهران عادة وهما يمسكان بقدح شراب في يد واحدة وبغصن في اليد الاخرى . وغالبا ما توضع جرة كبيرة للمزج بينهما . ويكون الخدم في خدمتهما . وبالاضافة الى الخدم غالبا ما يكون الموسيقيون والراقصون حاضرين . وتقدم هدايا من كل الانواع كالمشروبات والاواني والصناديق بالاضافة الى الحيوانات المذبوحة . وكانت مسيرة الرجال الذين يحملون الهدايا والتي تشتمل في بعض الاحيان على عربة تجرها اربعة حيوانات ، تمتد احيانا الى شريط ثالث . وربما يكون احد الاشخاص الرئيسيين في الوليمة قد نزل توا من العربة . هذا وقد تستبدل العربة في بعض الاحيان بقارب لكونه الوسيلة الثانية للنقل لدى الانسان والآلة في بلاد سومر ذات الارض الغنية بالقنوات . وترسم بعض الاشكال احيانا بشكل تخطيطي مختصر وبصفة تفصيلية حينا آخر . ولكن ما هو اكثر اهمية ان نلاحظ ان المناظر في هذه الحلقة التي تركزت حول وليمة الشراب ، قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بمجموعة ثانية من الصور تركزت حول البطل الذي يحمي الحيوانات الداجنة من الوحوش المفترسة .

* امدوكود - سوكورو Sukkuru - Imdugud تقط حاليا اوره سوه سلوي Anzu - Sud - Shula .

** دونالد هانسن استاذ في معهد الفن بنيويورك ، اشترك في التنقيب في نفر ، ومدير الاعمال الحقلية في تل الهبا بضعة الظفرة .



اللوح ٦٢ لوح نذري من حجر كلسي - من خفاجي. العرض ٢٩،٥ سم. المتحف العراقي ببغداد.



اللوح ٦٣ جزء من لوح نذري من حجر كلسي من أور. العرض ٢٦ سم. متحف الجامعة في فلادلفيا.



٤٤





٤٥ ٤٦

الألواح ٤٤ ـ ٤٦ أجزاء من ألواح منحوتة من الرخام ، من قارة ، متحف الدولة برلين .



اللوح ١٧ قطعة من لوح نذري من حجر كلسي ، من سوسة ، العرض ١٢ سم ، متحف اللوفر في باريس .



اللوح ١٨ جزء من لوح نذري من حجر كلسي ، من خفاجي العرض ٢٩ سم ، المتحف العراقي في بغداد .

ففي هذه المجموعة نراه يقف الى جانبه مخلوق مركب (١٠١) (اللوحان ٤٥ و٤٦) يربط بين رفيقين لا يفترقان هما الرجل والثور، تماما مثلما كان خصماه الأسد والنسر، في المنحوتات الناتئة السابقة يشتركان في صورة النسر الذي له رأس اسد.

والعلاقة الداخلية التي تربط هذين الطاقمين من الصور في دائرة موحدة ليست موضحة في مشاهد على ختم اسطواني يتألف من حقلين حسب (١٠٢) وانما على منحوتة نذرية ناتئة من معبد شارة في تل اجرب ايضا (١٠٣) (لوح ٤٩). وان الافريزين العلويين من هذا يضمان مشهدا كاملا لوليمة شراب، في حين نرى في الافريز الثالث في الاسفل رجلا يشاهد في الناحية اليسرى وهو يسرع رعا ليدافع به عن ثور انهار قتيلا امام ضربة اسد.

وكلا الموضوعين سواء اكان الاجتماع الديني بين المرأة والرجل في مشهد الهدايا، ام حماية الحيوانات الداجنة من الاسد والنسر على يد احد الابطال، لهما اصولهما في فن عصر جمدة نصر (انظر ما سبق). ومع هذا فقد وجد منذ ذلك الوقت تغير ملموس في الشكل الفني: فللمرة الاولى نجد ان النحت الناتئ لم يعد يستعمل بمثابة زخرف لظاهر الختم او الآنية او الصولجان او السلاح. وانه اذا كان قد استعمل لمثل هذه الطريقة فأن ذلك قد حدث اضطرارا، اما لتكوين جزء من الاداة التي نقشت عليها، او لكي يغير ظاهر الاداة نفسها. واكثر من ذلك فان الاشكال لم تعد تماما تمثل عنصرا زخرفيا على سطح مصور مثلما كانت عليه خلال فترة الانتقال. اما الآن فان النحات اخذ يصور بابداع منظرا مستقلا عن وظيفة الاداة لانه لم يعد يكتفي بصقل السطح حسب وانما اخذ يؤطره بعناية، ويقسمه الى حقول (لوح ٤٢). ومن اليسير مشاهدة الامثلة على ذلك في الالواح النذرية من خفاجي واور وتل اجرب (١٠٤) التي استعملت فيها ترتيبات مماثلة لذلك. فالسطح المصور على هذه الشاكلة يمثل الصفة التجريدية التي يتصف بها عصر ميسلم. ذلك لان الفن في ذلك العصر لم يحفل بمجال الواقعية لهذا العالم وانما بالمجال المثالي الذي اوجده نفسه والذي انفصل بحذر عن الواقع بمساعدة اطار ما. كذلك فرضت فكرة المجال التجريدي قوانينها الخاصة بها على الشخوص التي كانت تظهر في داخلها وذلك لان على هذه الشخوص في حركتها ووضعيتها وحجمها وعلاقة احدها بالآخر، ان تخضع نفسها للقوى الكامنة التي تسيطر على المنظر التصويري، بنسق المحاور الثابتة والوضع المتعامد والافقي. فهنا اصبح العمل، ربما لاول مرة، على مبدأ تساوي الرؤوس (الامتداد الافقي للرؤوس والعيون): مثال ذلك رؤوس الاشخاص الجالسين والواقفين في وليمة الشراب (١٠٥) وكذلك رؤوس اولئك الرجال والحيوانات التي تتصاعد على ارتفاع متساو.

اللوح ٤٩ لوح نذري من حجر كلسي، من تل اجرب، العرض نحو ١٧,٥ سم، المتحف العراقي ببغداد.



وكانت كل المظاهر التي ظهرت قبلا في عصر فجر التاريخ كقوانين مجردة تتحكم بترتيب الاشكال في علاقتها الواحد بالآخر داخل الصورة، قد استعملت ثانية من قبل الفنانين في عصر ميسلم: من امثال ترتيب الصفوف، والمواجهة الثابتة والمطابقة، والوقفة المنتصبة لحيوانات من ذوات الاربع تقف على اطرافها الخلفية في مجموعات شعارية. ولقد ذهبت بعض الترتيبات ابعد من ذلك عندما ظهرت الاشكال الفردية للحيوانات ذوات الاربع في وضع متقاطع (١٠٦) (لوح ٤٦) وبذلك برزت في افريز مضفور متقاطع، او عندما تكون مجموعات الرسوم على يسار محور الصورة ويمينها فانها لم تعد ترتب على توازن ثابت بل على توازن سارح (١٠٧) (لوح ٤٢).

ومع ذلك فقد غدت الان في عصر ميسلم كل الاشكال ومجاميع الرسوم التي ترتب بهذه الطريقة تخضع لسيطرة سطحها التصويري الذي لا يلين وتشي به الجمال المجرد الذي توجد فيه.

كان الفن ذو البعدين في عصر ميسلم قد وصل فعلا الى نتيجة منطقية على يد نحاتي الحجر. والواقع ان موضوع النقش على الاختام الاسطوانية في هذا العصر لم ينتج اية ابداعات. فالرجال الذين حفروا الاختام الاسطوانية كانوا انفسهم ما يزالون يخضعون لتأثير اسلوب حلقة ولية القراب. وكذلك البطل الذي يحمي الحيوانات الداجنة من الحيوانات المفترسة، وشجرة الحياة مع حيوانين والتي تنتمي هي الاخرى الى هذا الاسلوب.

ومع ذلك فان منظر القراب الحقيقي لا يبدو بانه هو الغالب، وسبب ذلك يعود الى اكثر احتمال، الى ان فيه اسلوبا لا يمكن ان يستغل صورة ختم في رمز شعاري لقوى تعزز الحياة وتهددها، وهي بعيدة كليا عن الطبيعة (لوح د ١). فشكل الختم الاسطواني يقدم سطحا تصويريا على الختم الحقيقي كله، بحرمه الموحد وافريزه المتواصل الذي يتداخل في ذاته، وعلى الطبعة التي تقدم شريطا لا نهاية له. ففي هذا الافريز يجب ان تترتب كل التركيبات الفردية طبقا للفراغ المحدود المتوفر، وليس طبقا لقوانين الطبيعة. فالحيوانات ذوات الاربع تكون ملائمة، بصفة افضل، اذا ما وقفت على اطرافها الخلفية او الامامية (١٠٨) وشكل الانسان يتناسب مع طبيعة الافريز اذا كان في وضع التهيوء للركض (١٠٩). فهذا التشابك في الاشكال البشرية والحيوانية والذي يعرف باسم شريط الاشكال، كان واحدا من ابداعات النقش على الاختام الاسطوانية في عصر ميسلم. فالاشكال الفردية تتشابك احدها مع الآخر وتؤلف سوية شكلا تجريديا بعيدا عن الطبيعة. وحتى في هذا لم يعد التشديد على رفض الواقع كليا. وقد ادى التجريد التصويري الى تقليصات في الشكل لم يشاهد مثله قبلا في فن الشرق الادنى ولم يظهر ثانية، مثلما حدث في المخلوقات المركبة التي كانت تصنع من عناصر طبيعية متباينة بقصد الرمز الى قوة خارقة للطبيعة. فالان في هذا العصر قلصت العناصر، وحتى بها الصورة التي تضم ثلاثة اشكال، الى تجريد عنصر. فالبطل الذي يهيمن على اسدين قد تحول الى شكل شعاري يتألف جزؤه العلوي من جسم انسان والسفلي من اطراف خلفية لاسدين او الاطراف الامامية بالتناوب. ويمسك البطل في الوسط بذيلي اسدين معا على يمينه وعلى يساره. وبدلا من البطل البشري يكون الجزء العلوي احيانا عبارة عن الانسان ـ الثور الذي يمتزج مع اقسام الاسدين (١١٠) (لوح د ٣).

ولقد تأكد تركيب الاشكال الفردية للرجال والحيوانات بالاتجاه نحو التجريد ايضا. فمع ان ملابس البشر وشعورهم واشكال الاسود والمواشي متماثلة، بصفة عامة،



١



٢



٣

اللوح ٥ ، ١ ، ٢ ، ٣ . الأختام الأسطوانية من عصر جمدة نصر ومرحلة المذكورة سكورة .

مع النقش على الأختام الاسطوانية مثل تلك التي استعملت في فن الرسوم النباتة (١١١) . فلا يمكن ان ينكر ، مع ذلك ، ان نقاش الاختام في عصر ميسلم كان يذهب باستمرار في تحوير الاشكال البشرية والحيوانية الى أبعد من معاصريه النحات . ففي النقش على الاختام الاسطوانية لا تكون الاجسام جامدة ومستطيلة بشكل مبالغ فيه حسب (١١٢) بل ان الاطراف النائية من الجسم ، كالاقسام السفلى من الاذرع والأرجل في الرجال ، والأقدام الامامية والخلفية في الحيوانات ، غالبا ما تستدق فتغدو خطا ليس الا (١١٣) .

وهنا نرى مرة اخرى ان خطـوة اخرى نحو المعالجة التجريدية كانت تستعمل في الغالب بالنسبة لوجوه الابطال والحيوانات التي رسمت مع منظر المائي . وبصفة خاصة ، في الاشكال المتقلصة التي اشير اليها اعلاه ، والتي انجزت فيها المعالجة التجريدية بكل ابعادها . مثال ذلك اننا اذا ما نظرنا الى طبعة ختم من فارة (١١٤) فنستطيع ان نرى احد الأنوف وحلقة من خصلات الشعر معمولة بشكل هندسي الى درجة انها تقلصت الى حلي كروية . ورؤوس الاسود التي تشاهد من اعلى ، قد تحولت الى ما يشبه المستطيل المخطط . واذا ما عاد الانسان بفكره الى الطريقة التي عولج بها ذات الموضوع ـ اي البطل المتغلب على الحيوانات ـ في الاشكال النائة على الاواني الحجرية المزخرفة في عصر جمدة نصر ، حيث كانت الاشكال تعبر بقوة متناهية وبتقارب تام مع الطبيعة ، فانه بهذه الطريقة وحدها يستطيع اذ ذاك ان يدرك مدى سعة الفجوة بين العصرين من حيث تفهمهما الاساسي لكل انواع الفن ، وانعكاس ذلك على وجودهما باكمله . ذلك ان ما وصلت اليه الرمزية والتجريد في هذا العصر لا يمكن تجاوزه بحال من الاحوال (اللوح د ٢) .

والصفة المميزة لعصر ميسلم هي الاعداد الكبيرة من المنحوتات المجسمة لرجال ونساء يؤدون العبادة ، مما يوضع في خلوات المعابد كتماثيل نذرية . ولسنا نعرف امثلة اقدم لهذا النوع من الفن الا اذا اعتبرنا ضمن هذا الصنف تمثال خادمة واقفة يبلغ ارتفاعه احد عشر سنتمترا (١١٥) ، والنصف الاعلى من جسمها عار . اكتشف في الطبقة الرابعة من معبد سن في خفاجي (لوح ١٢) . ومع ذلك فان هـذا التمثال يعكس شيئا من العبادة الشخصية المتضرعة المتوسلة الشديدة الانفعال للآلهة ، مما نستطيع ان نراه في شكل التماثيل التي تعود الى عصر ميسلم وبالنظر الى النوعية الناجحة نسبيا . فالتماثيل المجسمة من عصر ميسلم ذات حجوم صغيرة دون استثناء ، وهي في معظمها تعادل ثلث الحجم الطبيعي . فلقد كان الانسان في بلاد سومر ، في بداية فجر التاريخ ، مرتبطا الى حد ما باتحاد جسـدي مع المعبود عن طريق الملك وزواجه المقدس ، اما تماثيل المتعبدين الصغيرة في عصر ميسلم فانها من الناحية الاخرى كانت خير مثال على الاحساس بان هناك فجوة واسعة تفصل الانسان وعالمه عن العالم السماوي ، وان هذه الفجوة لا يمكن اجتيازها الا عن طريق الصلاة وتقديم القرابين . ونفس الغرض الذي ادى الى المنحوتات النائة والنقش على الاختام هو الذي اثر بكل جلاء ايضا على الفن ذي الابعاد الثلاثة في عصر ميسلم .

فهنا نرى مرة اخرى محاولة يراد بها اضفاء شكل مثالي للانسان ، وذلك عن طريق استبدال الصيغ الطبيعية الحية ، حيثما امكن ذلك ، بتكوين هندسي جامد مبسط . وقد استعملت صيغة التجريد هذه بصفة خاصة في التماثيل الصغيرة المصنوعة من الحجر . وسبب ذلك انه حين يعالج الحجر بصفة مادة فان من السهل اختيار الوسيلة المعتادة لانجاز تعبير تجريدي عن طريق الاشكال الطولية والنحيفة بصفة مبالغ فيها . ذلك لان كتلة الحجر كواسطة لا تنسجم مع طبيعة

عصر ميسلم . وان هناك بعض الدلائل تشير الى ان هذا السبب قد ادى في ذلك العصر تماما الى استخدام طريقة ثانية لانتاج النحت المجسم ، هي فن النحت بالبرونز وهي الطريقة التي ظفرت باهتمام خاص ، بل انها اخذت في الواقع تمارس تأثيرها على الاسلوب كله وتؤثر كذلك على النحت في الحجر .

صحيح ان عدد الاعمال الفنية من البرونز اقل بكثير مما بقي لنا من التماثيل الحجرية الصغيرة . غير ان هذا يجب ان لا يخدعنا ، لان النتاجات الفنية النحاسية اكثر قابلية للتلف ولان مادتها مرغوبة اكثر من الحجر . فنحن نعرف بان تماثيل برنزية كبيرة مجسمة قد وجدت في عصر ميسلم ، وذلك نتيجة صدفة ابقت على قطعة في معبد شارة في تل اجرب ، تمثل الجزء الامامي من قدم انسان (١١٦) صيغت بشكل جميل وبالحجم الطبيعي تقريبا (اللوح ٥٠) فاصابع القدم الرشيقة التي ينفصل احدها عن الآخر بالاظافر المحددة بعناية ، تؤكد بانها كانت جزءا من تمثال كبير . فالمسافة البينة بين اصابع القدم دليل على محاولة الفنان لتحرير الاعضاء من كتلة التمثال جهد المستطاع .

وقد نستطيع ان نتصور الهيئة التي كان عليها تمثال برونزي كهذا من عصر ميسلم حين كان كاملا ، وذلك عن طريق الاستعانة بالتماثيل البرونزية الصغيرة التي عثر عليها في خفاجي وتل اجرب . وان كانت الاخيرة اجزاء من قواعد نذرية ليس الا . فافضل نموذجين منها (١١٧) يمثلان رجلا عاريا متمنطقا بحزام . وله شعر طويل ولحية مما هو شائع في عصر ميسلم ، رشيق رقيق الاطراف ، يقف في وضع متهيء للحركة وقد انحنى الجزء الاعلى من جسمه



اللوح ٥٠ جزء من قدم لتمثال من البرونز ، من تل اجرب العرض ٨ر٤ سم . المتحف العراقي ببغداد

الى امام قليلا ، كما ارتفع رأسه قليلا الى اعلى ، بينما تحررت الاجزاء العليا والسفلى من ذراعيه ، من الجسم ، وتشابكت يداه وامتدتا الى امام (اللوح ٥٢) . فالتمثال برمته يشير باعجاب الى حساسة احد المتعبدين ويعبر عن انقطاع كلي للاله ، وتلك مطابقة تامة مع الصفة الجوهرية التي اتسم بها عصر ميسلم .

والى جانب ذلك يوجد مثال آخر يبين كيف استطاع فن النقش الثاني، على المعدن في هذا العصر ان يحقق التحرر من كتلة المادة . يمتلك قسم الشرق الادنى في متحف الدولة ببرلين ، منذ زمن طويل ، رأس ثور صنع من البرنز (١١٨) (لوح ٥٣) يبلغ حجمه نصف الحجم الطبيعي تقريبا . وانسجاما مع روح هذا العصر تماما ، فان هذا التمثال يترك تحوير الاشكال الطبيعية مع الرغبة في تحرير كل الاطراف من المادة جهد الامكان . ذلك ان الفم والمنخرين لهما صفة حلزون مزدوج ، وقد صيغ جانبا الجزء الاعلى من الرأس على شاكلة انبوب برز منه قرنان ارتفعا بكل رشاقة . ولا بد للمرء من ان يتذكر رؤوس الاكباش التي تعود الى عصر جمدة نصر حين كان صانعو الحجر يصنعون القرون وهي ملتصقة بامتداد الرأس (١١٩) وذلك اذا ما المرء اراد ان يثمن الطريقة التي يبدو فيها رأس هذا الثور وكأنه يطفو منفصلا ومن دون ادنى اثر للثقل فيه . ان صب البرنز وحده هو الذي يستطيع ان يحقق هذا ، لانه كان موافقا للصفة الجوهرية لهذا العصر ، العصر الذي كان يزدري بكل القضايا الدنيا الوضيعة ، والصعوبات الموروثة في المهمات التي هيأ صانع



اللوح ٥٢ قاعدة نذرية من البرنز بهيئة رجل عار . من خفاجي
الارتفاع ٥٥ر٠ سم . المتحف العراقي بغداد



لوح ٥٣ رأس ثور من البرونز الارتفاع ٢٢٫٨ سم متحف الدولة برلين.

المعدن في عصر ميسلم المتسهم لها ، يمكن التدليل عليها من قطعة برنزية صغيرة لعربة مؤلفة من اربع دواب مع سائقها (١٢٠) عثر عليها في معبد شارة في تل اجرب (لوح ٥١) ، ومع ان هذه القطعة انجاز فني مدهش الا انها جد صغيرة (اذ يبلغ ارتفاعها سبعة سنتمترات وملمترين) وسطحها في وضع سيء جدا حيث لا يرى اية قيمة فنية في الوقت الحاضر .



اللوح ٥١ نموذج لعربة من البرنز من تل اجرب .

الارتفاع ٧٫٢ سم . المتحف العراقي ببغداد .

هناك تمثال مرمري من معبد تنو ٥ (اكتشف في الطبقة السادسة) (١٢١) يمثل ما يشبه تقليدا لواحد من تماثيل برنزية سبق ذكرها عثر عليها في المعبد البيضوي الاول في خفاجي (١٢٢) . صحيح ان النسب في الحجر الهش قد انكمشت بالضرورة الى حد ما ، وان النحات لم يعد يجرأ على ان يفصل الساقين احداهما عن الاخرى أو اليدين عن الصدر ، الا ان الهيئة المذكورة والمظهر العام بقيا على ما كانا عليه الى حد ما (لوح ٥٤) واحيانا مضى النحاتون الى ابعد من ذلك بشكل مدهش فصنعوا الاشكال الراكعة ، وعلى الأخص تمثال الخادم العابد العاري المنتطق بحزام ، والذي عثر عليه في تل اجرب (١٢٣) (اللوحان ٥٥ و ٥٦) . فهذا الرجل يحمل اناء كبيرا على رأسه ، ويسنده بكلتا يديه المرفوعتين . وقد نحت الساقان مستقلين احداهما عن الاخرى تماما . وارتفعت الركبة اليسرى الى اعلى ، في حين كانت الركبة اليمنى مستندة على الارض . ولقد صيغ التمثال الصغير كله بروحية عملية صب البرنز المتحولة الى صناعة حجر الكلس وفكرة التمثال لا تنسجم مع المادة التي صنع منها . وقد تم اكتشاف الاغلبية العظمى من التماثيل الحجرية الصغيرة التي تنسب الى عصر ميسلم في المعابد وهي تمثل الطبقة الكهنوتية للمعبد باكملها والتي كانت تحتفظ في هذه المعابد بحق المشاركة مع الآلهة ، وهي



اللوح ٥٤ تمثال من الرخام لرجل عار ، من خفاجي . الارتفاع ٢٤ سم . المتحف العراقي في بغداد .





الألواح ٥٥ ، ٥٦ تمثال من الرخام لرجل عار راكع يحمل إناء من تل أجرب . الارتفاع ١٠ سم . المعهد الشرقي جامعة شيكاغو .

تتدرج من الكهنة الاداريين حتى الكاهن الاعلى نفسه والامراء . ولقد عثر على اشكال من هذا النوع في كثير من المدن في منطقة سومر . ولكن ليس بمثل الكميات التي وجدت في معابد منطقة ديالى : اشنونا (تل اسمر) وخفاجي وتل اجرب (٢٤) ولقد كانت معظم التماثيل الصغيرة لرجال لهم ، بدون استثناء ، لحى طويلة مستطيلة ، وشعر رأس مستعار في وسطه فرق عريض . وتتدلى خصلتان من هذا الشعر المستعار على جانبي الوجه حتى تصلان الى الصدر ، وغالبا ما تختلطان باللحية . ويظهر بعض الرجال الذين هم من طبقة اوطأ حليقي الرؤوس احيانا . ويكون القسم العلوي من الجسم عاريا على الدوام . ويرتدي الرجال دوما وزرة قصيرة تشد بحزام سميك ومزخرفة من الاسفل باهداب عديدة . وتكون اليدان متشابكتين معا امام الصدر ، وقد تمسكان بكأس كبيرة احيانا . وتطعم المقل والأبؤ بمادة خاصة ، او انها تنحت بشكل اقراص فوق المقلة . وتكون الاقدام والسيقان اما فوق قاعدة او من دونها تبعا للحاجة الى استقرارها وتنحت دون قيد في الحجر . وتكون المرافق مدببة وبارزة للخارج ، اما اللحية وشعر الرأس المستعار فانهما محوران عن الطبيعة بشكل خطوط افقية متموجة او متعرجة . والغالب ان تكون الايدي صغيرة جدا وضامرة . وغالبا ما يقسم الظهر الى نصفين بخط عمودي حاد عميق بوضوح . ويشتمل هذا الوصف العام على تفرعات كثيرة من بين العديد من التماثيل الصغيرة وكسرها . كما انها تختلف في النوعية بشكل ملحوظ ايضا .

فالكثير من التماثيل التي صنعت بدون عناية والتي لا تمثل الطبيعة تمثيلا صادقا ، تؤدي الى تركيبات ذات ابعاد هندسية نستطيع منها ان نتلمس آثار حتمية للاحساس بالتفوق الذي ساد في هذا العصر (لوح ٥٧) . فالاقدام تكون منبسطة بصفة خاصة بحيث تبدو وكأنها غريبة الشكل في الغالب . وبعكس ذلك نجد ان الانطباع الرئيس الذي تخلفه افضل الامثلة (١٢٦) هو انطباع بالتباين بين الوزرة التي تشبه المخروط والجزء الاعلى من الجسم المهندم بشكل هندسي تماما ، الى درجة يحس المرء لاراده مرة اخرى بتأثير فن النحت الثاني على المدن في انفصال الاجزاء العليا من الاذرع عن الجسم بشكل مبالغ فيه (لوح ٥٨) وقد نحتت الاكتاف بشكل عريض جدا وعلى حساب الصدر . ويبدو المنظر الجانبي للوجه غير حقيقي تماما بانفه الضخم البارز وبالشفتين الناتئتين اللتين تتماشيان مع تموجات الشعر المستعار واللحية . ولقد نحتت الاقسام السفلى من السيقان من كتلة المرمر مباشرة وبمهارة كبيرة . وتحسبا من الكسر فقد زودت بسند ينتصب في الظهر .

ولقد جاء التمثال الصغير للكاهن (١٢٧) برأسه الحليق مميزا بصفة خاصة وذلك بسبب الطريقة التي ابرز فيها الكاهن وهو ينظر الى الاعلى وكأنه يبحث عن إلهه ، وطريقة تنسجم كثيرا مع صفة هذا العصر . وينتمي هذا التمثال الصغير الى كنز كبير من التماثيل التي دفنت في مكان ثم تعيين موقعه بصورة اكيدة عن طريق تسلسل الطبقات الاثرية ، وهو الطبقة الاولى من المعبد المربع في اشنونا . لهذا فان هذا التمثال يعود دون ريب الى ذروة عصر ميسلم (١٢٨) وهو العصر الذي لم تعد المراحل الاخيرة من طبقات البناء في المعبد المربع تنتمي اليه (١٢٩) .

وهناك تمثال صغير (١٣٠) من معبد سن (الطبقة التاسعة) في خفاجي (لوح ٦٠) يظهر شكلا آخر في الاسلوب . فترك لوح عريض من الحجر خلف القسم الاسفل من السيقان ، وعدم فصل المرافق عن البدن ،



اللوح ٥٧ تمثال من الرخام لرجل ، من خفاجي . الارتفاع ٣٠ سم . المتحف العراقي في بغداد .



اللوح ٥٨ تمثال من حجر كلسي لرجل ، من تل اسمر . الارتفاع ٤٨ر٥ سم . المتحف العراقي في بغداد .



اللوح ٦٠ تمثال رجل بقاعدة مزينة بالنحت البارز ، من حجر أصفر ، من خفاجي ، الارتفاع ٢٠ر٣ سم ، المتحف العراقي في بغداد .

اصبح في الامكان عمل السيقان والقسم الاسفل من الاذرع نحيفة جدا انسجاما مع اسلوب يتفق وروحية عصر ميسلم . ولقد كان اثر ذلك اكثر اثارة لان الوزرة قد زخرفت حتى على شكل خاص . فقد كانت اهداب الوزرة السفلى طويلة جدا ومعمولة بشكل محسم . يضاف الى هذا ان الجزء الاعلى من الوزرة حتى الحزام قد غطي باربعة صفوف من الاهداب القصيرة . ويبدو ان هذا قد قصد به ان يمثل تغيرا في اسلوب الوزرة اصبح يحظى ، فيما بعد ، باهمية خاصة . والنحت الثاني الصغير خلف كاحل الساقين مهم ، لانه يظهر لنا جزءا من شكل شريط مصور (انظر ما سبق) ، لبطل مع ثور وحشي ثبت قائما على ساقيه الخلفيين ورأسه متجه الى وراء .

ويرى البطل في اسلوب لا يمكن ان يعزى الا الى عصر ميسلم ، بوجهه وشعره المخططين ، وهذا مما يؤيد نسبة هذا التمثال الصغير برمته الى هذا العصر . ولسوء الحظ فان رأس هذا التمثال مفقود . على ان المرء يستطيع ان يتصوره بيسر اذا ما درس القطعة (١٣١) التي عثر عليها في المعبد البيضوي التالي في خفاجي . ومع ان هذه القطعة ليست بحالة جيدة الا انه ما يزال في مقدور المرء ان يتعرف على ذات الطراز وذلك بالمرافق الدقيقة وبذات النوع من مظاهر الوجه البهيجة التي تعود - على اكثر احتمال - الى هذا العصر .

من بين تماثيل عصر ميسلم الصغيرة اثنان لهما اهمية خاصة . فهذان التمثالان اكبر حجما من كل ما ورد في المجموعة التي سبقت الاشارة اليها ، والتي اكتشفت في المعبد المربع في اشنونا . وهما لرجل وامرأة (١٣٢) وربما يعبران سوية عن تصور واحد (الالواح ٦١ و ٦٢) . وكلاهما يمسكان بقدح صغير في ايديهما القصيرة التي لاتتناسب مع حجم جسميهما . وقد يكون هذان الزوجان يمثلان الشخصين الرئيسين في الزواج المقدس الذي نراه مصورا على الرقم النذرية . فهذان التمثالان الصغيران لم يكن حجم ايديهما قد توقف نموه الطبيعي بصفة عامة حسب بل انهما يمثلان ايضا الشكل الوحيد من تلك المجموعة ، اذ ان لهما عيونا واسعة غير طبيعية ، وقد برز من هذه العيون بؤبؤ كبير غير طبيعي مطعم باللون الاسود . ويظهر التمثالان وهما يرفعان رأسيهما الى الاعلى ، ويتطلعان الى الاله ، وبهذه الطريقة اضفيت عليهما صفة السمو الخارقة للطبيعة . ولهذا السبب اعتبر المنقب هنري فرانكفورت * H. Frankfort * (١٣٣) ان تمثال الرجل يمثل الاله أو صاحب المعبد ، وقد تأيد هذا الاعتقاد بوجود نحت ناتئ على واجهة القاعدة التي تحت قدمي التمثال ، وهو عبارة عن عنزتين متدابرتين كل منهما مضطجعة امام شجيرة تطيق ، ووراء طير مقترس يحوم فوقهما . فهذا الموضوع ، وهو واحد من الموضوعات القديمة التي تخص عصر فجر التاريخ ، من بين مجموعة من المقاعد التي تمثل اسطورة ابزو - تموز (الشكل ٣٠) . ولما كانت الشخصية التي يصورها التمثال لا تحمل اية صفات خارجية يستطيع بها المرء ان يميز الاله بصفة عامة من امثال غطاء الرأس ذي القرون ، لذا فانا نستطيع ان نعتبره - على اكثر احتمال - صورة امير او كاهن اعظم كان عليه ان يمثل الاله في حفلة الزواج المقدس .

* هنري فرانكفورت اشرف في الثلاثينات على ادارة التنقيبات التي قام بها المعهد الشرقي التابع لجامعة شيكاغو في حفائر من تل اسمر وخفاجي والشمالي والجنوب وخرسباد . ومن اشهر مؤلفاته كتابة عن الاختام الاسطوانية التي يعد من المراجع الاولى في هذا الموضوع .



اللوح ٦١ الجزء العلوي من تمثال من الرخام لامرأة ، من تل أسمر . الارتفاع ٥٩ سم . المتحف العراقي في بغداد .



اللوح ٦٢ القسم العلوي لتمثال من الرخام لرجل ، من تل اسمر الارتفاع ٧٢ سم . المتحف العراقي في بغداد .

وكذلك لا نجد تمثال المرأة المرافقة منسجما في اطاره وتماثيل النساء الصغيرة الدقيقة التي تنسب الى هذا العصر والتي عثر عليها في المعبد المربع في اشنونا . وما وجد منها ، بصورة خاصة ، في معبد تنو السادس ومعبدي سن الثامن والتاسع ، والمعبد البيضوي في خفاجي . نقول لا نجد في هذه النماذج تلك العيون الكبيرة المبالغ فيها ، ولا البؤبؤ الضخم . وليس فيها من رفع رأسه محدقا عاليا ، او ان له شعراً جثلاً او ابدي بهذه الدقة . ولو ان بعضها يشبه تمثال المرأة في انفصال يديها وفي مسكها لبعض احيانا . وفوق كل ذلك لا يوجد تمثال صغير آخر له مثل هذا التمثال شكل انسان صغير جدا (ولم يسلم منه سوى قسمه السفلي) يقف على ذات القاعدة الى جوار الشخص الرئيس . فلا بد ان يكون هذا قد قصد به ان يشير - في الغالب - الى مظهر الامومة للمرأة الممثلة . ولقد استطاع النحات ان يحقق تأثيراً اكثر سموا ورفعة في هذا الشكل الانثوي عن طريق التفاصيل المصطنعة ، من امثال ضخامة العينين وصغر اليدين ، وليس عن طريق اي شيء يشبه التغير في الاسلوب من امثال متانة كتلة الشعر او قطعها . والتماثيل الصغيرة التي وصلتنا سالمة تعد قلة بالقياس الى العدد الكبير من رؤوس النساء التي عثر عليها (١٣٤ و ١٣٥) .

ولا يبدو لنا فيما اذا كان النحات قد حاول انجاز مثل هذا الانطباع المؤثر للمبدأ الروحي في اي من التماثيل الصغيرة الانثوية الاخرى وفي الرؤوس . كما ان نوعية هذا العمل بصفة عامة اقل جهدا مما هو عليه في تماثيل الرجال . صحيح ان شكل اجسامهن قد اختفى تحت رداء سميك ولم يترك سوى الذراع اليمنى وجزءا من الكتف طليقا ، الا ان الوجوه المكثرة تحت كتلة الشعر المضفورة



الشكل (٣٠) نحت افعى على قاعدة تمثال كبير للعبد من المجموعة الفنية المكتشفة في المعبد المربع - تل أسمر



اللوح ٥٩ القسم العلوي من تمثال من الرخام لرجل من تل أسمر الارتفاع ٥٥ سم . المعهد الشرقي في شيكاغو .



اللوح ٦٣ تمثال من حجر كلسي لامرأة ، من خفاجي .
الارتفاع ١٤،٩ سم . المتحف العراقي في بغداد .

بصفة فخمة ، كانت فيها معنى ورقة ، وكانت العيون المطعمة وحدها تبدو غير مجزية (١٣٦) . وفي الحالة الوحيدة التي زخرف بها رداء المرأة على شكل حراشف قصيرة محززة (١٣٧) (لوح ٦٣) في هذا تحقق الاشكال متعة فائقة مثلما كان عليه طراز تماثيل الرجال الصغيرة التي تنتمي الى هذه المجموعة . فهذه ينبغي ان تنسب بكل تأكيد الى نهاية عصر ميسلم وان تعتبر بداية التحرر من التقشف الصارم الذي اتسم به هذا العصر (١٣٨) .

وفي الأونة الأخيرة وبمعونة الناجحات الفنية من ماري غدا مستطاعا ان يقال بان الانعتاق من المناهج التجريدية للتركيب ، قد حدث قبلا بصورة فعلية خلال عصر ميسلم ذاته في بعض التماثيل المجسمة ، وذلك تفضيلا لتحول اكثر تصميما باتجاه الصيغ الحية المنقولة عن الطبيعة فعلى قطعتين من منحوتة من معبد عشتار في ماري (١٣٩) (اللوحان ٦٤ ، ٦٦) ، كسرة من تمثال عليها كتابة لـ لايدنارم ، واكثر من ذلك هنالك على تمثال جالس لـ لايه - ايل كتابات نذرية هي اقدم ما عرف من الكتابات باللغة السامية . والتمثال الثاني منهما ، اي تمثال ايه - ايل الجالس ، يمكن ان يعزى - بواسطة اسلوب الكتابة عليه - الى عصر ميسلم بشكل تأكيد (١٤٠) (لوح ٦٥) وقد تأكد ذلك اثريا بواسطة ختم اسطواني نشره بارو مؤخرا (١٤١) (اللوح ٦٧) وقد وجد هذا الختم اصلا في معبد عشتار وهو يحمل الاسم شار - ايل الذي كتب المقطع ايل منه (والذي يعني الاله) بنفس العلامة المسمارية الخاصة بالاله . وما تزال كتابة هذا الختم صورية (القسم الاسفل من صورة راقص وقد رفع احد ساقيه عاليا) . ولقد اعيدت كتابة هذه العلامة بذات الصيغة في نص نذري على تمثال ايه - ايل . فهذا الختم الاسطواني مثال واضح للنقش على الاحجام من عصر ميسلم .

يبين التمثال الجالس لـ لايه - ايل والذي يعزى الآن بالتأكيد وبهذه الطريقة الى عصر ميسلم ، انا انه كان يوجد خلال هذا العصر - مثلما هو الامر في عصر جمدة نصر - نفس التناقض بين قوانين الفن التمثيلية والتجريدية .



اللوح ٦٤ قطعة من تمثال من حجر الالباستر لإيدينا رود ، من ماري . الارتفاع ٢٦ سم . متحف حلب .

اللوح ٦٥ كتابة على كتف ايبخ - ايل (راجع لوح ٦٦) .





اللوح ٦٦ تمثال جالس من الرخام لآبه - ايل ، من ماري ، الارتفاع ٥٢,٥ سم ، متحف اللوفر - باريس .

فلا يوجد في تمثال ايه - ايل جزء يعد اطارا قياسيا تماما اكثر مما هو موجود في تمثال برزي يعود الى ذات العصر والذي اتينا على وصفه قبل مدة . والظاهر الوحيدة التي تذكرنا بالتماثيل الحجرية للمتعبدين من عصر ميسلم هي الوضعية المنسقة لتشابك اليدين سوية امام الصدر ، والتحول المفاجيء الذي تتصف فيه الاقسام السفلى من الذراعين التي تبدأ من المرفقين البارزين .

وما عدا ذلك فان كل شيء فيه يختلف تماما عن مجموعة التماثيل المكتشفة في المعبد المربع في اشنونا (انظر اعلاه) : كالنحت الصقيل للجزء الاعلى العاري من الجسم ، والمظهر الطبيعي غير المقيد بطيات الوزرة الصوفية ، واللحية التي صورت بعناية بالخصلات المموجة والثقوب المحفورة ، والرأس بالحجم الاعتيادي تماما ، والعينين اللتين طعمتا باللون لكنهما ذواتا مظهر طبيعي . ولسوء الحظ فان القدمين مفقودتان لكن الركبتين اللتين صنعتا بشكل جميل والساقين اللتين نحتتا طليقتين من الكرسي ، تعكس مرة اخرى تأثير الفن التشكيلي المعمول من البرونز على هذه التماثيل .

ويمكن ملاحظة هذا التأثير بشكل اوضح اذا ما فحصنا التمثال الجالس لمغنية تدعى اور - نانشي (١٤٢) (اللوحان ٦٨ و ٦٩) . فهنا نجد ان الاسلوب لا يمكن فصله عن اسلوب تمثال ايه - ايل . وقد عثر على هذا التمثال في معبد ني - زازا Nini - Zaza * في ماري سوية مع قطعة من تمثال صغير آخر لاور - نانشي مصور على شكل امرأة تعزف على قيثار (١٤٣) وقد شخص الناحتان بما تضمناه من كتابة ، بانهما هدايا منذورة للملك ايلول - ايل IBLUL - IL . ويبين تمثال العازفة بصفة خاصة تناقضا مع فن النقش على الحجر لان آلتها قد جاءت طليقة تماما في الفراغ . ويبين تمثال اور - نانشي ، وهو بحالة جيدة ، وهي تصل ويداها متشابكتان سوية ، وتجلس القرفصاء وساقاها متقاطعتان على مقعد ، يبين ايضا ابتعادا كبيرا في كل تصميمه وتحررا من الاسلوب تماما ، كما هو الحال ، في التماثيل التي وجدت في منطقة ديالى . واقرب مشابهة لتمثال ايه ايل تظهر في الجزء الاعلى العاري (؟) من الجسم ، وفي الوجه الصقيل الممتلىء قليلاً والانف النحيف المعقوف ، وفي الفم المتبسم قليلا ، وفي الشفتين الصغيرتين ، والتحوير المتطابق تماما في الشعر ونفس التطعيم في العينين .

ولا يمكن توضيح مدى اهمية مدرسة النحت هذه التي ازدهرت في ماري خلال عصر ميسلم الا اذا ما قارن المرء نتاجها الفني مع مجموعات مماثلة من التماثيل وجدت في منطقة ديالى . فمن هناك حصلنا ايضا على تماثيل لرجال جالسين وسيقانهم متقاطعة . ولعل افضل مثال لهذا النوع قد جاء من اشنونا (١٤٤) وقد عثر عليه بالقرب من المعبد المربع الاول وهو في حالة غير جيدة لكنه مع ذلك لا يمكن مقارنته مع تمثال اور - نانشي الذي وجد في ماري بسبب تحرر كل الاطراف من الكتلة الحجرية . واكثر ما هو قابل للمقارنة اجزاء التماثيل التي وجدت في الطبقة العليا التي عرفت بالطبقة الرئيسة في معبد شارة في (تل اجرب) التي تبين دقة مماثلة في التنفيذ وتطلعاً متطوراً نحو ايجاد صورة مماثلة للحياة حقاً . وهذا يصدق بصفة خاصة بالنسبة لرأسي رجلين مماثلين (١٤٥) وتمثال صغير لامرأة (١٤٦) ورأس لاخرى غيرها (١٤٧) .

وقد يسأل المرء نفسه بصفة غير اختيارية عما اذا كان هذا لا يشير الى عنصر سامي سبق له ان ظهر في الكتابات وربما وجد في فن عصر ميسلم برمته ، ولا سيما في طراز

* معبد ني - زازا في ماري ، يختلف قليلا عن الشكل المألوف السائد في عصر فجر السلالات ، حيث ان غرفة المعبد مربعة الشكل .



اللوح ٦٧ طبعة ختم اسطواني لشار ـ ايلي ـ من ماري ـ الارتفاع ٣٫٢ سم ـ متحف اللوفر في باريس





اللوح ٦٨ ـ ٦٩ تمثال من الكلس للمغنية اور ـ نانشي الغالية ـ من ماري ـ الارتفاع ٢٦ سم ـ متحف دمشق .

النحت المجسم الذي كان يشبه عمل البرنز في تحرره وعلى الاخص في ماري على الفرات الاوسط ؟ او ليس الانفصام الذي حدث داخل الفن في المنطقة السومرية والذي سبق ان لاحظناه غالبا . قد نشأ ، ولو بصفة جزئية على الاقل ، من التعايش بين الساميين والسومريين ؟ .

وللمنحوتات التي عثر عليها في منطقة ديالى وفي معابد ما قبل عصر سرجون في ماري اهمية كبيرة لانها تعيننا على تفهم الاسلوب الموحد الذي كان سائدا في الجزء الجنوبي من بلاد ما بين النهرين خلال النصف الثاني من الالف الثالث قبل الميلاد . فالتماثيل الصغيرة التي اكتشفت سنة ١٩٦٣ في تل خويرة في شمال سوريا (انظر لوح ٦٩ أ) وان كانت قليلة في عددها الا انها مع ذلك ذات اهمية كبيرة من الناحية التاريخية ، وعلى الاقل بالنسبة لكل من لا يؤلف التاريخ في نظره الكلمة المكتوبة حسب . فهذه التماثيل في كل مظاهرها تعود دون ريب الى التماثيل المرمرية من عصر ميسلم من منطقتي ديالى واواسط الفرات ، ومع ذلك فانها تؤكد الميزات الاسلوبية التي كانت ما تزال ، بصفة عامة ، جديدة كلية بالنسبة الى بلاد سومر في الالف الثالث قبل الميلاد : كالصفات الشخصية الانسانية الحية مثلا ، التي تم الكشف عنها ، ولو بشكل معتدل جدا ـ في اصغر تمثال وجد في تل خويرة (١٤٨) (لوح ٧٠ ، ٧١) ، او الاحساس بالرشاقة والاناقة في الملبس وفي حركة الجسم التي تدلل على شخصية ثانية هي شخصية امير من تلك المنطقة كما يظهر (١٤٩) (لوح ٧٢ ، ٧٣) .

اما اسلوب الشعر المدرج لتمثال ثالث فانه يمثل حركة في ذات الاتجاه (٥٠) (لوح ٧٤ ، ٧٥) . ومع ذلك فلسنا نستطيع ان نضع اسما لهذه التماثيل . غير ان جميع ما يحيط بها يقنعنا بانها لم تكن سومرية وانما تنسب على اكثر احتمال الى اسلاف الساميين الذين سنلتقي بهم بعد مدة قصيرة في ماري . فقد استقر هؤلاء قبل كل شيء في الصحراء السورية واقرب الى حران من مراكز الحضارة السومرية حول الوركاء واور . وبغض النظر عن المغزى الفني لنتاجاتهم الفنية فانهم يمثلون مؤسسي المستوطنة في تل خويرة في الالف الثالث قبل الميلاد وذلك بمعارفهم المختلطة على ما يظهر بعناصر من الاناضول والعراق وشمالي سوريا وغربيها . وهم اول القادة الساميين الذين قاموا بحركة عظيمة ادت ، تحت ظل سرجون الاكدي ، الى ايجاد اسس الامبراطورية الاكدية الاولى .

فهذه الحركة ، كما نستطيع ان نميزها الان ، كانت تستهدف ان تتخذ مسراها عبر قرون كثيرة مثلما فعلت ذلك حركة الكنعانيين فيما بعد .



اللوح ٦٩ أ صورة لتماثيل حجرية وجدت في تل خويرة في سوريا .

اللوح ٧٠ ـ ٧١ تمثال من الرخام ، من تل خويرة ، الارتفاع ١٧ سم متحف دمشق .



اللوح ٧٢ ـ ٧٣ تمثال لرجل من الزهاد ، من تل خويرة . الارتفاع ٥ر٣٢ سم متحف دمشق .

اللوح ٧٤ ـ ٧٥ تمثال من الرخام لرجل ، من تل خويرة الارتفاع ٢٧ سم متحف دمشق .

ج ـ فترة الانتقال الثانية

(عصر أمدوكود ـ سوكرو ، وسلالة أور الأولى)

لا بد من ان يكون هناك عصر انتقال ثان بعد عصر ميسلم انتج بعض القطع الفنية غير الاعتيادية مما لم يسبق مثيله في الشرق الادنى القديم . وتقع هذه الفترة قبل المرحلة التالية التي كانت نصوصها المتعددة تعتبر اول عصر تاريخي . وهذا هو العصر الذي ساد فيه ملوك السلالة الاولى في اور وحكام لكش . وخير شاهد على هذه الفترة الانتقالية يمكن ان يرى في الرقم الطينية وفي طبعات الاختام من شروباك (فارة) . ذلك لان طراز الكتابة على هذه الرقم والكتابة على طبعات هذه الاختام كانت اقدم من تلك التي ظهرت في عصر سلالة اور الاولى وامراء لكش . ومع ذلك فان هذه الفترة الانتقالية الثانية لم تحكن نقطة تحول حضارية مثلما كانت عليه الفترة الانتقالية الاولى ـ التي حدثت بين عصري جمدة نصر وميسلم ، فهي ليست سوى مجرد مرحلة في طريق تحول بطيء لكنه متواصل . ونستطيع ان نتعقب تطور فن النحت على الحجر من عصر ميسلم حتى بداية العصر الاكدي ، متبعين بذلك عدة مراحل لا يمكن تحديدها دوما بدقة ، في فروع اخرى من الفن من امثال فن العمارة والفنون التشكيلية . لكنا في الاشكال المنحوتة المجسمة الجديدة ، وفي المنحوتات الناتئة واللقى الصغيرة التي وجدت في معابد منطقة ديالى ، درست فيها طبقات متعددة واخرى ثانوية بالاضافة الى اللقى الجديدة في تلّو واور والعبيد وماري ، نستطيع ان نعرف وان نميز اكثر فاكثر وجود تطور هام قائم على اسس قوانينه الخاصة به ، وان هذا الامر قد ابدته الكتابات والتسلسل الطبقي للمواقع الاثرية . واستنادا الى معلوماتنا الحاضرة فان هذا التطور قد يقودنا بعيدا عن قيم عصر ميسلم دون ان ينتج ذاته افكارا جديدة او صيغة جديدة خاصة به بصفة اساسية .

١ ـ العمارة

في كل المعابد التي عرفناها من عصر ميسلم استمر البناء خلال فترة الانتقال الثانية وعصر سلالة اور الاولى . والقدحورت هذه المعابد وجددت لكتامع ذلك لم نجد فيها مخططات جديدة او اشكال جديدة اساسية . فالآجر المحدب المستوي ما زال يستعمل في المواضع التي كان يستعمل فيها قبلا الى ما قبل نهاية عصر سلالة اور الاولى تماما . كما اننا لم نعثر ، لا في الوركاء ولا في اور نفسها والتي برزت الان كمركز للحياة السياسية والفكرية ، ولا في منطقة ديالى او آشور ، على انجازات عمرانية تشير الى موقف جديد ازاء الحياة . الا انه في ماري وحدها والثلاثة في اواسط الفرات ، وفي معابد قليلة فيها كمعبد نني ـ زازا (عشتارات) مثلا (١٥١) . يبدو ان التأثيرات التي فعلت فعلها كانت قد اشرقت من الغرب اي من منطقة الكنعانيين . ومع ذلك فان ذلك بقي مجرد ظاهرة خارجية .

ولقد بقيت مختلف انواع الابنية وترتيبات المخططات الارضية واشكال البناء ذاتها وبنطاق واسع ، على نفس ما كانت عليه في عصر ميسلم . الا ان الاشكال المدورة قد استبعدت ـ مثال ذلك تحويل مصطبة معبد خفاجي من شكل بيضوي الى مستطيل (١٥٢) او التخلي عن استعمال الآجر المحدب ـ المستوي . وهذا يشير الى التخلي عن مظاهر معينة كانت قد ظهرت بعد عصر جمدة نصر .

٢ الفــن



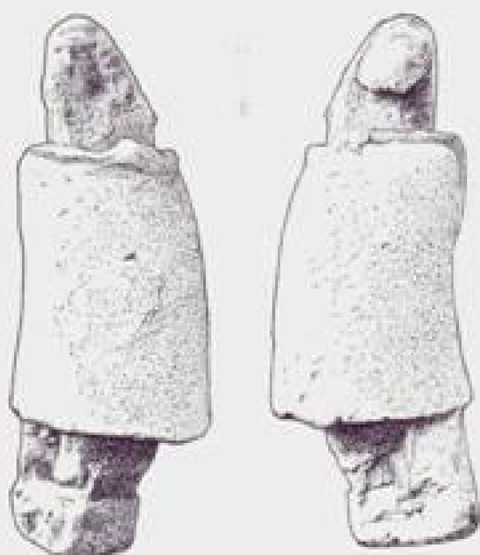
الشكل ٣١ تمثال اوركيسلا من معبد سن التاسع في خفاجي

(أ) النحت المجسم :

لا توجد في الـواقع نتاجات فنية اخرى بقيت تمثل هذه الكميات الكبيرة مثل تماثيل المتعبدين وذلك شكل كان معروفا من عصر ميسلم حين استعيض به عن المتعبد نفسه في معبد الاله الذي كان يرغب في تكريمه . ومن الكتابات التي نقشت على بعض هذه التماثيل نعرف ان المتعبد كان يأمل بهذه الطريقة ان يفوز بحياة طويلة بمساعدة الاله . ولقد غدا ممكنا بالنسبة لنا لان نفحص مجموعة كبيرة من هذه التماثيل سواء الواقفة منها ام الجالسة ، المؤنثة والمذكرة ، وان يـؤكد الانطباع القائل بوجود خشونة وسطحية في العمل بصفة عامة ، قبل بداية عصر سلالة اور الاولى ، حتى وان كانت بعض التماثيل ما تزال تكشف عن دلائل على اتقان الصنعة . ذلك ان اسلوب عصر ميسلم قد تراخى بصفة غير اعتيادية وقد اخذ يظهر الاقسام النائية من الجسم منفصلة عن كتلة التمثال مثلما هو شـائع في صب تماثيل البرنز . ولكن هذا الاسلوب في اول الامر هو التـأثير الرئيس السائد خلال فترة الانتقال الثانية التي يصعب تحديد مدتها . وهو يبين في الـواقع انه حدث في فترة قصيرة . تطلع نحو اظهار الحركة الانفعالية ومعالجة اكثر واقعية للملامح الفردية . ونستطيع ان نرى مثـالا لهذا في رأس تمثال من المعبد البيضوي الثاني (١٥٣) . كذلك يوجد تمثال صغير للكاهن اوركيـسلا Urkisalla (١٥٤) من معبد سن التـاسع في خفـاجي والذي تحطم رأسه لسوء الحظ تحطيما سيئا (شكل ٣١) فالقسم الاعلى من الجسم ما يزال يعكس بوضوح سمة عصر ميسلم وقد ترك فراغ حر واسع بين الاقسام العليا من الذراعين والصدر . ومع ذلك فان القسم الاعلى العاري من الجسم قد صيغ باتقان مثلما هو الامر في تمثال ايه ـ ايل من ماري . وان الوزرة الطويلة بهدبها القصير المنفصل اذا ما نظر اليها جانبيا تتعقب حركة الساق اليسرى التي تقدمت قليلا الى امـام . وبذلك أضفيت على التمثال برمته حركة تـأرجح على شكل الحرف S اللاتيني . وهذا لا يمكن مقارنته الا بتمثال ، بحالة غير جيدة ، من آشور (١٥٥) (الشكل ٣٢) .



اللوح ٧٦ تمثال من الرخام لرجل . من خفاجي الارتفاع ٢٣ سم . متحف الجامعة ١١٧ .
في فيلادلفيا



الشكل ٢٢ تمثال عديم الرأس من الحجر في متحف الجامعة في فيلادلفيا .

وهناك تمثال اخر مفقود الرأس لسوء الحظ من معبد عشتار القديم في اشور (١٥٦) يعود بالتأكيد الى عصر ميسلم بالنسبة الى هندسة القسم الاعلى العاري من الجسم والى تحرر الذراعين بصفة تامة . وعلى غرار التماثيل الحجرية من عصر ميسلم فان قدمي هذا التمثال ما تزالان بهيئة المشي وهذا ما جعل الوزرة الطويلة تؤلف انعطافة على شكل الحرف S اللاتيني . الا ان هذه الوزرة تظهر لاول مرة الزخرفة المخصلة الكثيفة في كثير من الصفوف الافقية الواحد منها فوق الاخر والتي غدت فيما بعد طابعا للعصر الذي اعقب ذلك حتى العصر الاكدي .

واقرب نظير للتمثال الذي وجد في اشور والذي مر وصفه مؤخرا يتمثل في عمل فني جميل من معبد ننتو NINTO السادس في خفاجي (١٥٧) (لوح ٧٦) .

وليس في الامكان ان تعزى هذه القطعة الى عصر ميسلم بسبب الاتقان في اهداب الوزرة والرأس الحليق ، لذا فانها يجب ان تعزى الى الفترة الانتقالية الثانية . ومع ذلك فانها ما تزال متحررة من الضخامة الشبيهة بالكتلة التي تظهر فيما بعد . ولسوء الحظ فقدت القدمان مما يسمى بتمثال المتعبد الديني الذي عثر عليه في اشور (١٥٨) (لوح ٧٧) . وبخلاف ذلك فانه على وجه التحديد لا يبدو غريبا عن التمثالين السابقين . ذلك ان يديه الصغيرتين وذراعيه المتحررتين ما تزال باسلوب عصر ميسلم ، ولو ان الوجه المليء والتكوين ذا البنية الجيدة لم يعد يشير الى ابتعاد عن الواقعية . الا ان كامل الوزرة المثقلة بالاهداب بدأت تسيطر على المظهر برمته (١٥٩) (الواح ٧٨ ـ ٨٠) . غير ان التحول الى شكل الكتلة لم يكن منحصرا في الجزء الاسفل من الجسم فالقسم الاعلى ايضا والذراعان المرتكزان عليه تماما ، غدت تؤلف وحدة منفردة وبذلك فقد الصدر والمرفقان واليدان ، شكلها التجسمي المحور الخاص بعصر ميسلم .

وتبين قطعة من تمثال ايبدي ـ ناروم ناظر مخزن القمح الذي عثر عليه في معبد عشتار في ماري (١٦٠) (لوح ٦٤) هذا التغيير في مظهر القسم العلوي من الجسم عندما اكتمل التطور في هذا الاسلوب . وقد يكون من الافضل ان لا يعطى تاريخ متقدم لهذا التمثال ، كما هو الامر بالنسبة الى تمثال ايه ـ ايل (انظر ما سبق) . فاذا كان اسلوب الكتابة ، مثلما بين ذلك ، تورو دانجان يشير الى عصر اسبق من عصر اور ـ نانشي ، اول حاكم في لكش ، فان علينا ان نعزي التمثال الى عصر فترة الانتقال الثانية . ومهما يكن الامر فانه لا بد وان يكون احدث من تمثال ايه ـ ايل اذا ما اخذنا اسلوبه بنظر الاعتبار .

هناك قطعتان من تمثالي رجلين (١٦١) (الالواح ٨١ ، ٨٢) لهما شعر طويل بصفة استثنائية ولحيتان طويلتان



اللوح ٧٧ تمثال من حجر الكلس لرجل المتعبد من اشور الارتفاع ٤٤ سم متحف الدولة برلين .

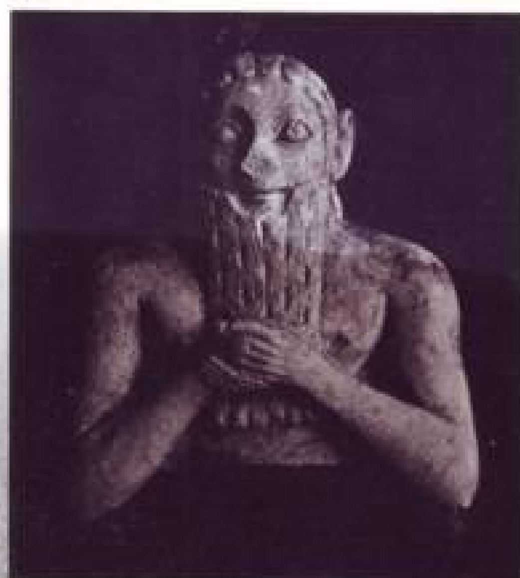
اللوح ٧٨ تمثال من حجر كلسي لإيكو شامكان من ماري - الارتفاع ٩٢ سم متحف دمشق.

اللوح ٧٩ تمثال من حجر كلسي لنالي - من ماري - الارتفاع ٤١،٩ سم - متحف دمشق.

اللوح ٨٠ تمثال من حجر كلسي لرجل ، من ماري ، الارتفاع ٤٥ سم ، متحف دمشق .



اللوح ٨١ الجزء العلوي لتمثال من حجر كلسي لرجل ،
الارتفاع ١٢ سم ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ٨٢ الجزء العلوي لتمثال من حجر كلسي لرجل ، من الوركاء ،
الارتفاع ١٢ر٥ سم متحف الدولة برلين .



اللوح ٨٣ تمثال اساس من حجر الكلس ، (تمثال وتدي) لوگال كيسالسي ، مع كتابة ، الارتفاع ٥ر٢٣ سم ، متحف الدولة برلين .



اللوح ٨٤ تمثال من حجر ابيض للامگي ـ ماري ، من ماري . الارتفاع ٣ر٢٧ سم ، متحف حلب .

صورتان دوانا تقوب تفصل بين الضفائر ـ وهما تشبهان في هذا لحية ايه ـ ايل ـ تمت مقارنتهما (١٦٢) مع التمثال الوتدي للملك لوگال كيسالسي Lugalkisalsi * (المنحوت على شكل مسمار أساس (١٦٣) (اللوح ٨٣) ولقد انفصل تحت الفراغ بين الذراعين والصدر وتحت الابط ، في حين صيغت اجزاء الجسم بدقة .

وهاتان القطعتان ربما تؤرخان بعصر جاء بعد عصر ايه ـ ايل خلال فترة الانتقال الثانية .

والتمثال النذري للملك لامگي ـ ماري Lamgi Ma'ri ** الذي وجد في ماري (١٦٤) (لوح ٨٤) تدخل عصر امراء لكش ، وكان اور نانشي اولهم . فهذا التمثال يطابق الاسلوب الجديد ما عدا وضع القدمين

* لوگال كيسالسي LUGALKISALSI احد ملوك سلالة الوركاء الثانية ، الا ان اسمه يتكرر في قائمة ملوك سلالة اور الثانية ايضاً .

** لمگي ماري LAMGI - MARI يذكر الكتابة التي على ظهر التمثال بانه قدم هذا التمثال الى الاله ايل



اللوح ٨٦ غطاء رأس طقوسي من الذهب ـ من مدفن مس ـ كلام ـ دك في اور ـ الارتفاع ٢٣ سم ـ المتحف العراقي ببغداد .

المتحرك الذي ما يزال يعكس عصر ميسلم . فالنسيج المهدب الذي صنعت منه الوزرة يغطي ، في هذه القطعة ، الكتف اليسرى والذراع الايسر . ولا يبرز سوى الذراع الايمن من كتلة قطعة الحجر . وبالاضافة الى ملابس عصر سلالة اور الاولى فان لباس الرأس لدى الملوك يظهر الآن ، ولاول مرة ، شبيها بالمثال الرائع لغطاء الرأس الذهبي (١٦٥) (لوح ٨٦) الذي وجد في مدفن مس ـ كلام ـ دك Mes - Kalam - Dug الاصغر في المقبرة الملكية في اور . ويمثل غطاء الرأس هنا شعرا متموجا مقسما بشكل ضفائر دائرية مشدودة باكليل وكتلة من الشعر مثبتة الى الاعلى .

واحد تماثيل هذا العصر الذي ما يزال الى حد ما يحافظ على قوانين النسب ، هو تمثال عثر عليه في ادب (بسماية) * يحمل كتابة باسم الملك لوكال دالو (١٦٦) Lugal dalu ** . ويعتبر تورو دانجان هذه الكتابة اقدم من كتابة الملك اور نانشي . وقد تتفق الطريقة التي عمل بها الظهر العاري مع هذه النظرية ، كما ان المرافق التي ما تزال تبرز بحدة تذكرنا بعصر ميسلم . ومن الناحية الاخرى فان الوزرة الثقيلة والطويلة جدا سوية مع القدمين الموضوعين الواحد منهما بجنب الآخر ولا يفصل بينهما سوى حز صغير . كل ذلك يشير الى عصر سلالة اور الاولى (١٦٧) . ولقد وضحت خاتمة هذا التطور بتمثالين لاميرين من لكش . فالاول منهما ، وهو بحالة سيئة ، يمثل احد ابناء إاناتم الاول مي ـ أنسي Md'ansi منحوت من حجر كلسي اغبر اللون (١٦٨) (لوح ٨٥) . وقد وصل هذا التمثال الى المتحف العراقي عن طريق احد تجار العاديات . غير ان التمثال الآخر يظهر هذا التطور بشكل جلاء . وهو تمثال من حجر الديورايت لا شبيا ، عثر عليه في اور (١٦٩) (اللوحان ٨٧ و ٨٨) . والنحت بحجر الديورايت صعب وذلك بسبب عدم هندسة الشكل في هذا التمثال الذي كان حبيس مادته . فالقدمان ليستا في محور اليدين بل انهما ظهرتا في منظر امامي ونحتت ثاني حسب . ففي هذا التمثال نرى ان الطريقتين الرئيستين اللتين استعملتا في عصر ميسلم لفرض السيطرة على المادة ـ اي هندسة الاشكال الطبيعية وتحرير القسم الجسم من كتلة الحجر ـ قد تم التخلي عنهما مرة اخرى بصفة كاملة . وبهذا النتاج

* بسماية (ادب) واقعة وسط الطريق بين عفك والحي . لم يجر فيها تنقيب سوى ما قام به بانكس بنيابة عن جامعة شيكاغو ١٩٠٣ ـ ١٩٠٤ . يرد اسمها في اثبات الملوك كمدينة لملك اسمه لوكال ـ انسدو الذي تمكن ان يبسط نفوذه الى جبال زاكروس وبلاد الكوتيين .

** لوكال ـ دالو الذي يحتمل من تمثاله انه كان ملكا في ادب . لم يرد اسمه في اثبات الملوك .



اللوح ٨٨ تمثال من حجر أبيض اللون . لأربع لا أنثى الاول من الكش .
الارتفاع ٢٣ سم . المتحف العراقي ببغداد .

نكون قد وصلنا الى بداية عصر جديد وذلك لان انتمينا ـ كما سنرى ـ يبدو عليه بانه يقف غالبا في ذات المرحلة من التطور مثلما هو الامر بالنسبة الى أ ـ اني ـ بادا A - anne - padda ثاني ملك من سلالة اور الاولى (١٧٠) .

وجالسات اتحت خلال الفترة باكملها من عصر ميسلم، وعبر فترة الانتقال الثانية حتى نهاية عصر سلالة اور الاولى . واكثر من هذه عددا رؤوس لتماثيل نسائية ذات الطية وتسريحات شعر متنوعة من امثال العمائم والقبعات التي تشبه الكرات مما لا نستطيع ان نفهم مغزاها دوما (١٧١) (الالواح ٨٩ ـ ٩٢) .

وبصفة عامة اخذت تماثيل النساء ـ مثل تماثيل الرجال تغدو بالتدريج اشبه بكتلة من الحجر . فهناك تمثال امرأة بدينة (١٧٢) (لوح ٩٣) جاءنا من الطبقة السادسة من معبد تشو في خفاجي . وقد ظهر ـ عن طريق تسلسل الطبقات الاثرية ـ بانه يعود الى عصر يقع ما بين عصر ميسلم وعصر سلالة اور الاولى . وهذا التمثال يجب ان يقارن مع تمثال اور كيسلا URKISALLA (انظر ما سبق) . ذلك ان ذراعيها ما تزالان من طراز عصر ميسلم . ومن ناحية اخرى فان نهديها البارزين من تحت الملبس ، دليل على الاحساس الجديد بتنفيذ طبيعي للجسم . فالقسم السفلي من البدن قد غدا متضخما . غير ان المرأة لم ترتد بعد لباس العصر الجديد ذي الاهداب ، مثلما كانت ترتديه قبلا امرأة جالسة وجدت في معبد عشتار في ماري (١٧٣) (لوح ٩٥) . ففي تمثال المرأة الجالسة هذا امتد النسيج الثقيل الى ما فوق غطاء الرأس الكروي الشكل الذي وضعته فوق تسريحة الشعر ، ثم تدلت جوانبه بحيث لا يبرز منها سوى وجهها والقسم العلوي من جسمها وكأنه داخل خيمة (القسم الاعلى من الجسم مفقود) . وعلى الرغم من المظهر البدين للتمثال برمته ، فان القدمين ـ اللتين حفرتا مستقلتين مثلما هو الامر بالنسبة الى تمثال ايه ـ ايل وبالاضافة الى تماثيل الرجال هناك تماثيل عديدة لنساء واقفات





اللوح ٨٧ ـ ٨٨ تمثال من حجر الديورايت لاشتيا حاكم لكش ، من اور الارتفاع ٧٦ سم المتحف العراقي ببغداد .



اللوح ٨٩ رأس تمثال من حجر كلسي ، من تل اجرب ، الارتفاع ١٢ سم .



لوح ٩٠ رأس تمثال من حجر كلسي ، من ماري . الارتفاع ٣٠١ سم .



لوح ٩١ رأس تمثال من حجر كلسي ، من ماري . الارتفاع ١٠٫٩ سم



اللوح ٩٢ رأس تمثال من حجر كلسي ، من ماري ، الارتفاع ٧٫٢ سم .



اللوح ٩٤ تمثال من الرخام لامرأة ، الارتفاع ٢٢٫٨ سم ، المتحف البريطاني بلندن .

اللوح ٩٣ تمثال من الرخام لامرأة ، من خفاجي ، الارتفاع ٢٠٫٥ سم ، متحف الجامعة بفيلادلفيا

تظهران كيف ان هذا التاج ما يزال قريبا من عصر ميسلم .

هناك تمثال لامرأة واقفة (١٧٤) (الشكل ٣٣) من نفس الطراز ، وهو من بين التماثيل النذرية من معبد عشتار القديم في آشور . فجسمها كله اشبه بعمود مغطى باهداب سميكة وقد بقيت القدمان وحدهما مكشوفتين . وما بقي فيه من عصر ميسلم يقتصر على اليدين المتضامتين ، والذراع الايمن البارز بوضوح من الجسم ليس الا . اما تسريحة الشعر فلها مظهر العمامة . وعلى هذا فان تسريحة الشعر والتمثال باكمله يعودان في الغالب ، الى فترة الانتقال الى عصر سلالة اور الاولى (١٧٥) .

واخر ما يذكرنا بعصر ميسلم تمثل في الوضعية المتناظرة للايدي المضفورة في تمثال واقف ، موجود في المتحف البريطاني (١٧٦) (اللوح ٩٤) . غير اننا بهذا التمثال نكون على اكثر احتمال قد بلغنا نهاية الفترة الانتقالية الثانية . لان رداء الناعم باهدابه المضفورة حسب هو الذي يجعله يبدو رشيقا نسبيا .

وعلى هذا راحت تماثيل النسوة مرتديات الملابس تتعقب ذات الطريق الذي سارت فيه تماثيل الرجال خلال عصر سلالة اور الاولى بحيث اصبحت محصورة في كتلة من الحجر (اللوح ٩٦) . في هذه المرحلة ظهرت عدة اشكال يكون الذراع الايمن فيها ملتصقا بالجسم ، وايديها متشابكة على الصدر ، وحتى الكتف الايمن منها مغطى (١٧٧) (اللوحان ٩٧ ، ٩٨) .

واخيرا فان ذات الخصوة وذات القرصة التي لاحظناها في تماثيل إأنا توم الاول واتمنيا في لكش يمكن ان نشاهد ايضا في تمثالي امرأتين واقفتين من لكش وصلا الى متحف اللوفر والمتحف البريطاني على التوالي عن طريق تجار العاديات (١٧٨) (الالواح ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢) ذلك ان شعر رأسيهما الناعم قد ربط بعصابة



الشكل ٣٣ تمثال لامرأة من معبد عشتار في آشور

وينسدل الى ما تحت الظهر . واقدامهما ما تزال تظهر وكأنها حبة ، وتبدو هذه التماثيل وكأنها سجينة ثقل المادة التي صنعت منها .

وما يزال التمثال الجالس للكاتب دودو dudu يعود الى فترة الانتقال من عصر ميسلم الى عصر سلالة اور الاولى (١٧٩) (لوح ١٠٣) ، وقد حصل عليه المتحف العراقي قبل بضع سنوات ، ويعود اصله الى لكش على اكثر احتمال . فالقسم الاعلى العاري من الجسم المنحوت بدقة والرأس الحليق الذي غدا اصلع والوجه الذي بدت عليه ابتسامة خفيفة ، ترتفع فوق وزرة عصلة منتفخة . وتبرز القدمان امام الرجل الجالس . فاذا كان الراهب يدعى آ ـ امدوكود A - Imdugud وان هذا الاسم كان معروفا في فترة الواح فارة الطينية (١٨٠) فان ذلك سيكون ملائما تماما لاسلوب التمثال . واكثر من هذا نجد ان قطعة التمثال الجالس التي وجدت في معبد ننتو السابع في خفاجي والتي يمكن ان تعزى ، حسب تسلسل الطبقات الاثرية ، الى فترة الانتقال الثانية ، تبين شبها بارزا بتمثال دودو (١٨١) . وهذا مشابه لتمثال وجد في ماري سبق ذكره قبلا ويمثل امرأة جالسة ذات غطاء رأس كروي وهو تمثال آخر لامرأة اصغر



اللوح ٩٥ تمثال لامرأة جالسة من حجر كلسي من ماري ، الارتفاع ٢٦ سم متحف دمشق .



اللوح ٩٦ تمثال من الرخام من ماري ، الارتفاع ٢٣ سم ، متحف حلب .



اللوح ٩٧ تمثال من حجر كلسي لامرأة من ماري ،
الارتفاع ١ و١٧ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ٩٨ تمثال من حجر كلسي لامرأة من الدور .
الارتفاع ٥ر١٥ سم . متحف الدولة .

وعلى غرار تمثال اتيمنا من اور فان هذا التمثال هو الآخر معمول من حجر الديورايت الصلب . واذا ما حكم المرء على هذا التمثال بملامح الوجه الحسنة التنفيذ والتي لا ينقصها التعبير ، فانه قد يستنتج من ذلك ان الجسم الصلب والقسم السفلي من ذراعيه المنخفضتين ، ورأسه الذي لا رقبة له تقريبا ، كانت نتيجة لروح العصر وليس لنقص في المهارة الفنية .

(ب) فن النحت الناتيء والفن ذو البعدين ،

عمل العهد الذهبي لعصر فجر التاريخ على توحيد الاله والطبيعة في شكل واحد . وحين لم يكن مثل هذا الامر مستطاعا بعد ، قام عصر ميسلم بتطوير النزعة الروحية

الطبيعية وذلك عن طريق الفن . على ان هذا قد ادى الى ظهور توتر لم يتم انجازه باستمرار وبذلك اتجه ، في مرحلة ما ، الى احداث رد فعل ما . وهكذا وجدنا ان الفن ذا البعدين الذي ساد في عصر سلالة اور الاولى ، وهي المثالية التي سادت في عصر ميسلم ، قد افسح الطريق امام الواقعية . انه العصر الذي اصبحت فيه الآلهة بشرا .

من المستطاع ان نلاحظ بجلاء في النقش على الاختام الاسطوانية (١٨٩) (لوح د ٤) كيف ان الفنانين قد استفادوا من العناصر الفنية القديمة وبصفة خاصة ، الاشرطة المصورة ـ وكذلك مناظر القراب ايضا ـ وبدون اي حافز فكري جديد ، في الوقت الذي كانوا فيه يحولون ببطء ، الخطوط الهندسية لصور الاشخاص الى

حجما ، وشكله اكثر شبها بكتلة الحجر وقد نحت قدماها قريبتين من كرسيها (١٨٢) (لوح ١٠٤) . وهناك تمثال صغير آخر لزوجين جالسين (١٨٣) ، ولم يكن اي من الاطراف فيه قد نحت بصفة حرة من كتلة الحجر .

لا توجد هناك صورة احسن اختيارها بقصد التطلع الى تمثيل الموضوع المندمج في مادته اكثر من صورة العابد الذي يجلس القرفصاء وقد طويت ساقاه تحته (لوح ١٠٥) . وقد سبق لنا ان صادفنا هذه الصيغة قبلا (١٨٤) في عصر ميسلم (انظر ما سبق) . فقد كانت الذراعان تتركان

على الدوام ظاهرتين من البدن ، تمشيا مع تفضيل الاشكال الهندسية للحجوم التي برزت في ذلك الوقت . غير ان هذا لم يعد ينطبق على التمثال المعروف باسم كور ـ ليل KURLIL (١٨٥) والذي عثر عليه في تل العبيد (لوح ١٠٦) حيث ان الايدي الصغيرة حسب والمرافق البارزة ما تزال تذكرنا بعصر ميسلم . والتمثال الجالس القرفصاء في (ناي كارلسبرغ كلبتوتك NY Carlsberg Glyptotek . (١٨٦) (لوح ١٠٧) » قد انخفض مرفقاه بعض الشيء ، وان الملاحظ هو ان الملامح الشخصية للوجه واليدين واسفل الساقين قد نفذت بطريقة اكثر واقعية . وعلى الرغم من هذا فان التمثال برمته ذو مظهر اكثر ضخامة من تمثال كور ـ ليل (١٨٧) .

ولقد كانت ذروة هذا الاتجاه الرامي الى حصر الموضوع في مادة الوسط المعمول منه ، وهو الهدف الذي سعى اليه الفنانون في نهاية عصر سلالة اور الاولى ، متمثلة في تمثال احد الموظفين من اما يدعى لوباد Lupad (١٨٨) (لوح ١٠٨) . وهذا يبين شكل رجل جالس القرفصاء ولا بد وان تم تجميعه من قطع عديدة .

مخلوقات ذات لحم ودم . وحيثما استطاعوا فانهم ادخلوا التجسيم في الشكل كله وبهذا قضوا على التناقضات الرمزية (انظر ما سبق) وخففوا ، خطوة فخطوة ، من الضغط الذي كانت التجريدية تمارسه للتعبير عن الفراغ . ولقد مثلت فترة الانتقال الثانية في فن النقش على الاختام الاسطوانية بالطبعات التي وصلتنا من فترة والتي تؤلف مجموعة تدور حول واحدة من قصة امدوكود ـ سكورو (١٩٠) (لوح م ٣) الذي يعود اصله الى ما قبل اور نانشي اول امير في لكش . ولقد اضفيت على الصور البشرية والحيوانية صفة التجسيم مرة اخرى ، ذلك ان لبدات الاسود تبرز ظاهرة فوق مستوى اجسامها ، وقد منحت الثيران الوحشية وجوها بشرية .

هناك ختم اسطواني في المكتبة الوطنية في باريس (١٩١) يبين لنا شريطا مصورا في ترتيب يسوازي تقريبا ، عصر اور نانشي . ذلك لانه يشترك هنا في منظر حفلة شراب ترتدي فيها الشخوص البشرية ملابس ذات خصلات مشابهة للملابس الظاهرة في المنحوتات الثالثة (١٩٢) (الالواح ١٠٩ ـ ١١٢) لهذا الامير (انظر اللوح هـ ٢) .



اللوح هـ ٢ ختم اسطواني من سلالة اور الاولى .



اللوح م ٤ ختم اسطواني من فترة امدوكود سوكرو .



اللوح م ٣ ختم اسطواني من فترة امدوكود سوكرو .





اللوح ٩٩ ـ ١٠٠ تمثال من حجر كلس لامرأة من تلو ـ الارتفاع ٢٢ سم متحف اللوفر باريس ـ





اللوح ١٠١ ـ ١٠٢ تمثال من حجر كلس لامرأة ـ الارتفاع ٣٠ سم ـ المتحف البريطاني بلندن ـ

اللوح ١٠٣ تمثال جالس لدودو ، من حجر رمادي اللون ،
الارتفاع نحو ٣٩ سم . المتحف العراقي ببغداد .



اللوح ١٠٤ تمثال جالس لامرأة من حجر كلسي ، من ماري ،
الارتفاع ١٩٫٣ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٠٥ تمثال من الرخام، من خفاجي.
الارتفاع ٥ر١٥ سم، المتحف العراقي ببغداد.



اللوح ١٠٦ تمثال من حجر بركاني من تل الديرة، يحتمل انه يمثل كود - ايل
الارتفاع ٥ر١٧ سم، المتحف البريطاني بلندن.



اللوح ١٠٧ تمثال من حجر كلسي، الارتفاع ٢٣ سم،
في متحف كارلسبرج الكليبتوتيك. في كوبنهاكن.



اللوح ١٠٨ تمثال من حجر الديورايت، الوالي من آما، وجد في تلو،
الارتفاع ٤٠ سم، متحف اللوفر بباريس.



هـ. ١



هـ. ٢



هـ. ١
اختام اسطوانية من عصر سلالة اور الثالثة .

ونرى صور الحيوانات أكثر حيوية على ختم يعود الى عصر مس ـ كلام ـ دك وجد في أحد قبور المقبرة الملكية في اور (١٩٣) (اللوح هـ ١) واخيرا فان لدينا طبعات اختام تعود الى آخر امراء لكش (١٩٤) والملك مس ـ اني ـ بدا Mes . anne . padda (١٩٥) ملك اور ، وكلها متشابهة في أسلوبها تقريبا . وحتى في نهاية هذا التطور في عصر سلالة اور الاولى كان الفنانون يتجرأون على التخفيف من الضغط الذي يفرضه تشابك الاشكال ويرتبون البشر والحيوانات في مجموعات مؤلفة من اثنين وثلاثة وخمسة ويضعونها الواحدة بجانب الاخرى دون ارتباط (١٩٦) (اللوح هـ ٣) اما عضلات اطراف البشر والحيوانات معا فانها تبدو مجسمة . وهذا في الواقع هو الذي يشير الى تناقض بين المغزى الذهني للشريط المصور الذي يراد به الرمز الى دورة الحياة والموت وبين الصور الشخصية المفعمة بالحياة التي تبدو وكأنها تعود كلية الى هذا العالم .

من المهم ان نتذكر بان الفنانين كانوا يصورون الاله في صورة بشرية تماما كما هو مصور مثلا على ختم الطواني (١٩٧) يعود الى هذا العصر والذى لا يمكن فيه تمييز الاله عن عابديه الا بلباس راسه ذي القرون . والواقع ان شكله مطابق للطبيعة بشكل ملحوظ (اللوح هـ ٤) .

لقد تكامل التشبيه الذي كان ملاحظا في الشرق الادنى في كل العصور ، اي تصوير الآلهة في صورة بشرية تامة وقد تحقق هذا تماما في هذا الختم . ولن يكون هناك سوى خروج وقتي قليل الحدوث . عن هذا الاسلوب . وحتى حرفة الحفر على العاج والمعدن ، وهي الحرفة التي لا يطبق فيها الاسلوب الا نادرا ، قد اصبحت خاضعة لرغبة عامة في صراع الاشكال . ولذلك اتجهت بالمصادفة بعض الاعمال الفنية المهمة من هذا العصر . فعلى لوح صدف صغير (١٩٨) عثر عليه في اور صورة الهين ـ احدهما يقود الاخر بيده ـ وجسماهما في ملابسهما الواسعة المنتفخة الشبيهة بالجرس ، لا يختلفان في مظهرهما عن اجسام الامراء من هذا العصر (١٩٩) .

ولعل واحدة من اجمل نماذج فن الزخرفة ببلاد سومر ، وفي احسن عصورها ، يتمثل في اناء انتيمنا المصنوع من الفضة المنقوشة (٢٠٠) عثر عليه في تلو (اللوح ١١٣) وعلى هذا الاناء افريزان مصوران يحيطان بكتفه وبالجزء الواسع منه . فالافريز الاعلى منهما يبين ماشية مضطجعة ، بينما يبين الافريز الاسفل جملة من نسور لها رؤوس اسود وماعز . فهذه الافاريز من بين افضل ما وجد من زخرف على نفس الاناء ، حتى ان النقاش قد عثر على وسيلة لابراز صورة النسور برؤوس اسود وهي تحوم فوق حيوانين . كيما يؤلف بذلك افريزا متواصلا ، اى دائرة تدور ـ في مطابقة مع السمة السومرية ـ حول نفسها . ولعل اقرب نموذج



اللوح ١٠٩ لوح نذري من حجر كلسي لادر نانشي حاكم لكش . الارتفاع ٢٠ سم ، متحف اللوفر باريس .



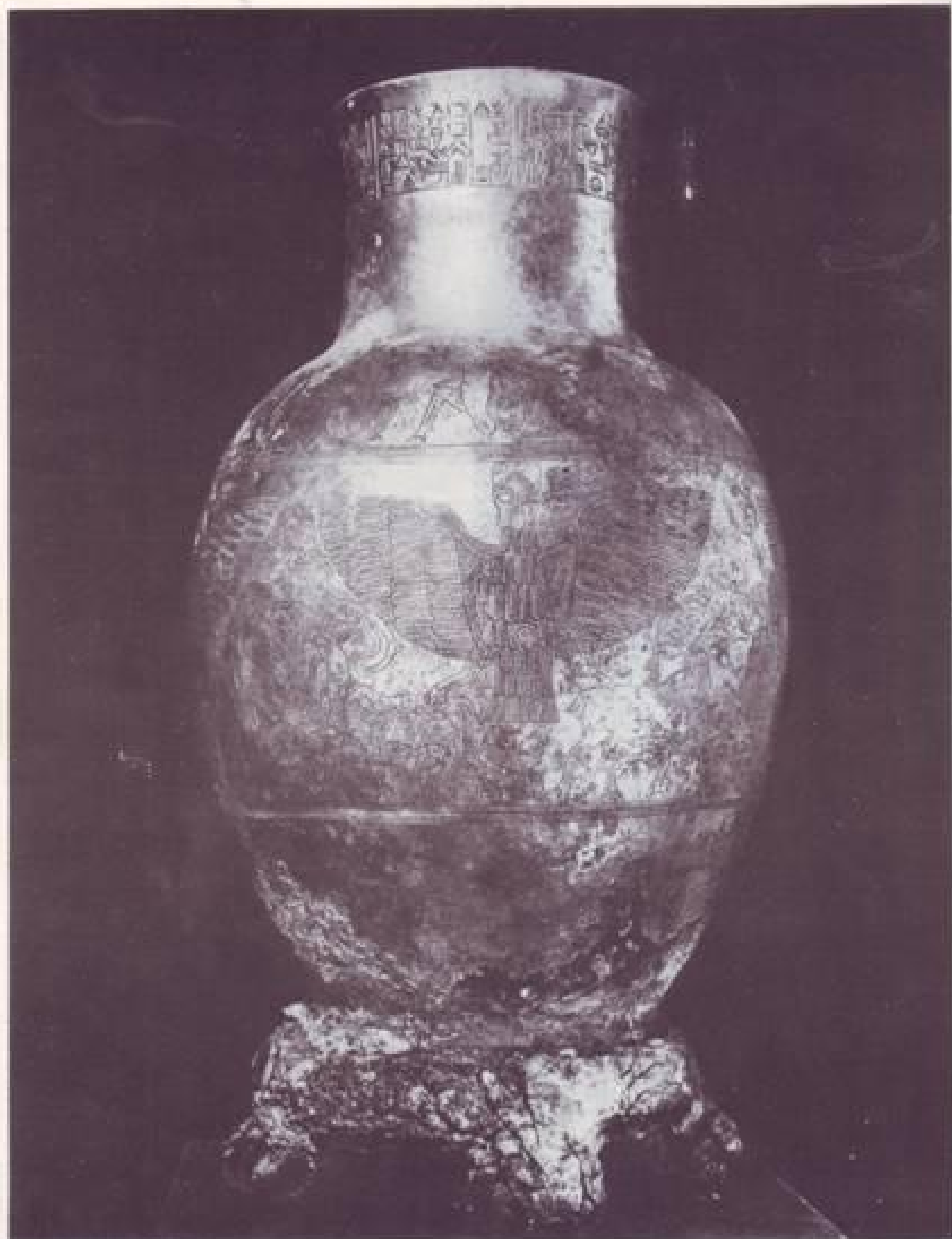
اللوح ١١٠ لوح نذري من حجر كلسي ، الارتفاع ١٥ سم ، متحف استانبول .



اللوح ١١١ حجر كلسي من تلو ، الارتفاع ١٣ سم ، متحف استنبول .



اللوح ١١٢ حجر كلسي من تلو ، الارتفاع ٢٣ سم ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ١١٣ أ: إناء طقوسي من الفضة والنحاس، لانتمينا حاكم لكش، من تلو، الارتفاع ٣٥ سم، متحف اللوفر بباريس

مشابه لهذه الصورة يمكن ان يشاهد في نقش نايي* على البرنز من معبد آ - اني - بدا في العبيد (٢٠١) لا يختلف اسلوبها عن اسلوب عصر ميسلم الا في الصور الشخصية، وفي التخطيط المفصل للخطوط الموضحة للريش، وفي لبدات الأسود الكثة التي تشبه ما حفر منها على ختم مس - كلام - دك تماما (انظر ما سبق).

وما يزال المجال الرئيس للنحت البارز في عصر ميسلم، وهي الواح النذور المثقوبة من الوسط. يظهر في عصر سلالة اور الاولى ولكن مع استثناءات قليلة (٢٠٢) وذات موضوع مختلف. ففي الالواح التي سبقت الاشارة اليها قبلا (انظر الملاحظة ١٩٩) والتي زينت برسوم محززة عثر عليها في نفر وتلو. تبين الالهة على عروشها تقدم اليها القرابين والهبات. فهذا الاتحاد التناقض بين الاله والانسان لم يعد يعتبر الموضوع الرئيس وانما تم استبداله بشكل الالهة السماوية التي تنعم بالخلود ولا يستطيع الانسان ان يبلغ عظمتها الا بالصلاة والتضحية الدائمتين.

هناك تاج في حالة غير جيدة من تلو (٢٠٣) مزين بمشهد سكب الماء المقدس امام الهة الجبل والزراعة المتوجة (اللوح ١١٤). ويرى نفس الموضوع، ولو انه يمكن تمييزه هذه المرة بيسر، على قطعة من اناء اشنينا ذي النحت الناتيء (٢٠٤) (لوح ١١٥). واحسن مثال على هذا النوع من النتاج الفني هو لوح نذري صغير عثر عليه في منزل عروس الاله المسمى كيك - باركو* في اور في معبد اله القمر نانا (٢٠٥) (لوح ١١٦). فالافريز الاعلى منه يبين مشهد سكب الماء المقدس مع ثلاث كاهنات امام الاله الذي يجلس على العرش. وضخامة



١١٤ لوح نذري من حجر كلسي، من تلو، الارتفاع ١٢ سم، متحف اللوفر بباريس.



اللوح ١١٥ قطعة من حجر البازلت من اناء لاشنينا حاكم لجش، الارتفاع ٢٥ سم، متحف الدولة ببرلين.

* كانت الكاهنة من مراتب الكهانة العليا. ومنها ان تشاغل القابلة والماهرة. ويحق لها الزواج ويكون مهرها كبيرا ولا يحق لها انجاب الاولاد. والظهور من الفئة العليا في المجتمع بلغ نفسه تربية حيوان امرائهن الشخصية في جميع مواد.

شكل الآله ظاهرة. اما موضوع الافريز الاسفل فانه يمثل ـ على اكثر احتمال ـ صب ماء مقدس امام المعبد وذلك بمناسبة تقديم نن ـ دنكر Nin - Dingir عروسة الاله. ففي الاحتفال نرى انها الوحيدة التي تدير وجهها نحونا، وان لها نفس مقاطع الوجه التي كانت تحتفظ بها الهات العصر تماما. فهنا نجد الزخرفة تبدو مرة اخرى فجة وساذجة وينطبق ذات الشيء بالنسبة الى لوح الكاهن الاعظم دودو Dudu من عصر انتمينا (٢٠٦) (لوح ١١٧) وهو في مطابقة تامة مع اسلوب التماثيل المعاصرة ذات الاسلوب الخشن والضخم (انظر ما سبق اعلاه) واكثر من هذا لم تجر الآن اية محاولة لابداع مشهد روائي اذ لا تظهر هنا سوى رموز شخصية ليس الا.



اللوح ١١٦ لوح نذري من حجر كلس، من اور. الارتفاع ٢٢ سم المتحف البريطاني لندن.

من الصعب جدا ان نعتبر الالواح النذرية من عصر اور نانشي (٢٠٧) (الواح ١٠٩ ـ ١١١)، اول امير من امراء لكش والتي عثر عليها في تلو. من القطع المهمة في تاريخ الفن، وذلك بسبب ضعف قيمة تنفيذها. ومع ذلك فان من المهم ان نلاحظ ان اور نانشي قد ادخل موضوعا كان يندر استعماله. ففي النحت الناتيء لما سمي بالمشاهد العائلية، حيث يرى الامير مع زوجته واطفاله وحاشيته وقد ذكرت اسماؤهم كلها في الكتابة المدونة على اللوح، يظهر اسمه اكثر من مرة كبان للمعبد وهو يحمل سلة البنائين على رأسه. وتعتبر صيغة حمل السلة ذات اهمية خاصة في الفن فيما بعد.



اللوح ١١٧ لوح نذري لدودو، من حجر جيري، من تلو، الارتفاع ٢٥ سم متحف اللوفر باريس.

على ان الاهم من ذلك هو ظهور مجموعة جديدة من المنحوتات الناتئة وهي جديدة على الاقل في صيغتها الكاملة، ونعني بها المسلة التاريخية. فمنذ ان شرع دي سارزك de Zarzec بتنقيباته في بداية هذا القرن اصبحنا نمتلك ما يزال

* دي سارزك القنصل الفرنسي في البصرة بدأ بالتنقيب في تلو (لكش السومرية) في ١٨٧٧ وتنقيب فيها في عدة فترات حتى عام ١٨٩١ ووجد تماثيل لحكام لكش من سلالتي اور نانشي وادو بابا، والتي نرى الآن متحف اللوفر باريس.



اللوح ١١٨ وجه مسلة النصر .

حتى اليوم يعتبر من اهم المنحوتات القائمة التي تعود الى ذلك العصر وتعني بها مسلة العقبان . وهذه المسلة عبارة عن نصب تذكاري لاتتمتع بالعظم لمراء لكش وهي ذات قيمة تـاريخية وفنية ايضا (٢٠٨) (الالواح ١١٨ ـ ١٢١) والمسلة وهي لوح من الحجر الـرملي . يبلغ ارتفاعها ٨٨ و ١ مترا وعرضها ٣ و ١ مترا وسمكها احد عشر سنتمترا مدورة من الاعلى . عبارة عن حجر تحذيري يخلد انتصارا . ولقد اقامها إياناتوم على الحدود بين لكش و اما بعد ان استعاد الهه ننكرسو احدى المناطق المتنازع عليها وهي منطقة گو ـ ادنا GU - EDIN في معركة مع اله مدينة اما . وجوانب المسلة الاربعة كلها مغطاة بالمنحوتات الناتئة وقد اعيد بناء جزء من المسلة من قطع عديدة . وتملأ الكتابة المفصلة الفراغات بين الصور . وهي من وجهة النظر الادبية والفنية تعد اول موضوع كبير من هذا النوع . ومع ذلك فقد وجدت في مرحلة مبكرة ، بعض الالواح النذرية التي ابدعها الفنانون مما قد تصور موضوعا متفردا يقسمها الى اجزاء فردية . وفي الوقت ذاته يربطها سوية . فالموضوع الرئيس يبين الاله ننكرسو في صفة فاتح : فهو يرى في الجانب الجبهوي من المسلة مرتديا على غرار ملك من ملوك عصر فجر التاريخ . وقد تعرى الجزء العلوي من بدنه . وازرة تبدأ من الخصر مربوطة بحزام سميك ولها فتحة من الامام بخط عمودي . كما ان له لمة شعر كبيرة في مؤخرة رأسه . ولحية جد طويلة . وهو يمسك بيده اليسرى الاعداء كالسمك في الشبكة . والشبكة جامع صنع على شكل النسر الذي له رأس اسد وهو يمثل اسدين . وذلك هو رمز الموت ـ ويضرب الاله رأس العدو بالصولجان . فصورة ننكرسو هذه ، تذكرنا بصور الـرجل الرئيس في مصرى الطبقة الرابعة في الوركاء ، وجمدة نصر ، الا وهو الامير القاتل ، او الرجل الذي يرتدي لباسا مشبكا ليس في ملبسه حسب وانما في الاسلوب الذي يهدف الى التجسيد التام . ويظهر انه ذو مرتبة اعلى من المسلة . ويمكن تحديد هويته بانه اله بسبب قبعته ذات القرون . وهو مع حامل العلم سوية ، يبدو وكأنه قد وقف خلف شخص الاله القاتل . ويحتمل انه كانت على الشريط الاسفل عربة هبط ننكرسو منها ومن وراء ذلك سائق عربة الاله .

ولقد زين ظهر المسلة والجانب الضيق منها بمناظر مختلفة من حملات إياناتم . ففي الشريط العلوي نراه يسير على رأس صف من حملة الـرماح المدرعين فوق ابدان الاعداء الذين كانوا قد سقطوا صرعى (لـوح ١١٩) . وتحت القمة المحدبة من المسلة ترى الاجسام وقد نهشتها العقبان (لـوح ١٢٠) . ونراه في الشريط السفلي وهو في عربته عائدا من المعركة منتصرا ، ومن ورائه رجاله . في حين نراه في الشريط الذي تحت هذا يحضر حفلا لسكب الماء المقدس وتقديم القرابين على قبر جماعي للابطال الصرعى (لوح ١٢١) . ولا بـد ان يكون الشريط المهشم ـ لسوء الحظ ـ مزينا بمشاهد حملة ثالثة .

ولقد تكشفت ازدواجية الفن السومري الشاعر بجلاء في هذا النصب التذكاري . فبينما نجد في الجانب الجبهوي ان احتلال اما مثلا لحادث الهي . هناك عمل قد قام به الاله الممثل في صورة بشرية حقا . ومع ذلك حاول الفنان ، بطـريقة رمزية على قفا المسلة ، ان يبرز البشر وعالمهم الفاني حسب روحية عصر سـلالة اور الاولى تماما . ولكي يحقق ذلك فانه لم يستعمل اشكال الاجسام المتصارعة في الصـور الشخصية ـ كما هو الامر مثلا في صـورة الكاهن العاري الذي كان يصب الخمر في مشهد دفن (٢٠٩) والذي كان يشبه تماثيل العصر تماما ـ وانما يبدو المنظر المحتشد ذاته لاول وهلة وكأنه هو موضوع الصورة . وبسبب ذلك ، كما هو واضح ، انه كان يتجاوب وروح هذا العصر . فالحرب صدام بين كتل من المخلوقات



اللوح ١١٩ تفاصيل رسوم ظهر مسلة النصر .



اللوح ١٢٠ تفاصيل لصور ظهر مسلة النصر



اللوح ١٢١ تفاصيل لصور ظهر مسلة النصر

البشرية وهي في هذه الصورة ليست الحركة التي تم تسجيلها بل بالاحرى انها ترى كما لو ان كل شيء كان قد عرض بشكل مزدحم .

وكشيء مضاد للتجريد الذي ساد عصر ميسلم كانت الرغبة في عصر سلالة اور الاولى متجهة الى ايجاد سمو طبيعي ، لتحويل ما وراء الطبيعة الى حقيقة مفهومة ، ؛ قد اثرت ايضا في اعمال الفن التي كانت تتألف من مواد ذات الوان مختلفة . ومن المحتمل انه لم يكن من باب الصدفة ان وجدنا افضل امثلة على هذا الفن في هذه الاماكن التي كانت فيها اسطورة انين - تموز السومرية التقليدية المبكرة سائدة بدرجة كبيرة جدا .

وأحد هذه الاماكن هو معبد الالهة التي لا بد وان يكون وجودها مشابها لوجود اننا Inanna الهة الوركاء وتسمى بها ننخرساك Nonhursag التي تسكن في معبد العبيد قرب اور (٢١٠) . والمكان الآخر في مقبرة اور (٢١١) في ألية حفرة القبور التي كانت طبيعتها مرتبطة بفكرة الحياة والموت .

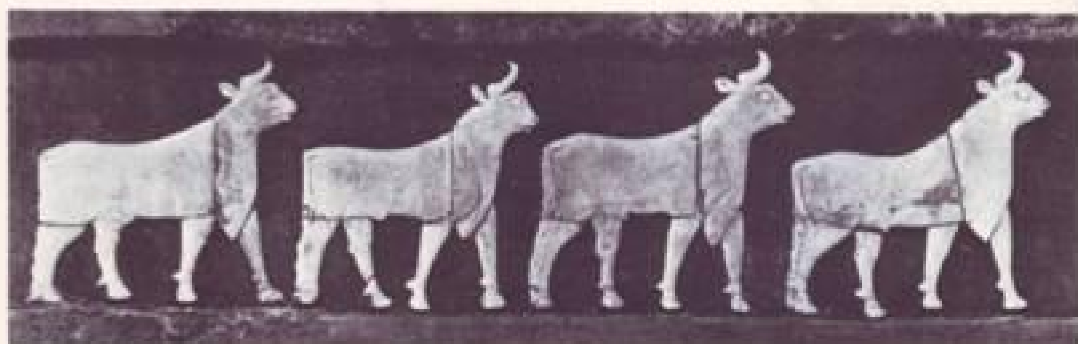
على اننا لم نستطع ، بطريقة ما ، ان نفهم تماما اشرطة الصور التي وجدت في قاعدة زقورة تل العبيد ، والتي لا بد وان تكون مرتبطة بالمعبد القائم على قمتها . فقد عثر على اجزاء من عدة افاريز (٢١٢) (الالواح ١٢٢ - ١٢٤) تحوي صور طيور وماشية نحتت من الصدف ، او حجر الكلس سوية مع حظيرة تبرز من جوانبها بقرتان ؛ قبل بمينها يجري احتلاب الابقار من قبل رجال يجلسون القرفصاء ، في حين ينشغل اخرون على يسارها في مخض اللبن وتحويله الى زبدة . ولقد رسمت الصور بالوان - فاتحة على الواح سوداء من الاردواز ، وثبتت بالقار على الاخشاب ، واطرت من الاعلى والاسفل بقضيب من لوح نحاسي . وارتباط هذه الحظيرة بمشاهد عديدة من الحظائر التي وجدت في عصر فجر التاريخ واضح (انظر ما سبق) . ولكن مع ذلك كان المنظر ، على الرغم من كل واقعيته ، يخص الاله بصفة جوهرية . فهنا في منظر الحلب قد تغير بشكل طفيف الى مشهد يصور الحياة اليومية . فالهة الحياة العظيمة قد تحولت الى امرأة ريفية تماما .

وطبقاً للكتابة التي وجدت هناك فان المعبد القائم في تل العبيد - وهو مصدر هذه الاشرطة المصورة - قد وجد اصلا في حكم ا - اني - بدا الملك الثاني من السلالة الاولى في اور وانها لذلك قد تنسب الى نهاية عصر سلالة اور الاولى .

وبالطبع فان معظم النفائس التي دفنت في ألية مقبرة اور الملكية هي من عمل الصناع حسب . على ان نماذج التكفيت التي اختيرت للتصوير في هذه الكتابة لم تكن مصنوعات ذات قيمة فنية كبيرة وانما كانت مجرد زخارف على الادوات والاثاث ، ومع ذلك فانها ذات اهمية كبرى وهي تشبه القبور ذات الألية نفسها . وبالنظر الى عادة دفن اتباع الملك - حيث يشارك حوالي ثلاثين شخصا من الناس في وفاة اميرهم كجزء حتمي من وجودهم الخاص - فان هذه الكنوز تحمل شواهد على استمرار ذات المفاهيم عن الحياة والموت ، التي تطورت خلال عصور فجر التاريخ من الحضارة السومرية . فهنا في القبر نجد ان الصور التي صنعت على شكل مجسم ومسطح من مواد ملونة ما تزال مستمرة على غرار صور عصر فجر التاريخ ؛ اي أن شجرة الحياة والرجل الذي يرتدي رداء مشبكا لم تعد موجودة في الصيغة الفكرية كما هي في عصر ميسلم ، وانما بواقعية مفرطة عززت مرة اخرى بالالوان البراقة . فهنا لا يظهر الالهة العظام في المدفن السماوي في صفة بشرية وحدهم حسب وانما تظهر الحيوانات كذلك ايضا . فالحيوانات التي كانت منذ عصر فجر التاريخ ترمز الى



اللوح ١٢٢ افريز من حجر كلسي وصفائح النحاس . الارتفاع ٢٢ سم المتحف العراقي ـ بغداد .



اللوح ١٢٣ من أفريز الصدف والحجر والنحاس . الارتفاع ٢٢ سم المتحف العراقي ببغداد .



اللوح ١٢٤ أفريز من حجر كلسي ونحاس . الارتفاع نحو ٢٠ سم . متحف الجامعة في فيلادلفيا .

الألواح ١٢٢ ـ ١٢٤ الافريز من الكلسيت من معبد ننخرساك في تل العبيد .

القوى الخارقة والسحرية قد اضفيت عليها الآن صفات بشرية . والواقع انها ، على عكس كل القيم ، ترى وهي تحتفل باعظم حفل مقدس من طقوس العبادة ، ونعني به المهرجان الكبير بالزواج المقدس ، وفي خضم نشوة من الابتهاج والموسيقى والرقص (٢١٣) (الشكل ٣٤) وحتى الموت ذاته ، وهو تمثل في صورة اسد ، كان يحتفل بمهرجان الحياة التي رمز اليها في صف علوي بصورة بطل يمسك ثورين بين ذراعيه . فهذه المكعبات ذات الالوان البراقة عند جبهة نهاية القيثارة تمثل الذروة الفنية مما في الاطلاق ، وفي الوقت ذاته ، في تعادل التأليف وملاحظة الطبيعة حتى وان كانت الرسوم الفردية ذاتها محورة .

هناك تيسان يصلان الى اجمة (٢١٤) يعطيان مثالا كاملا لفن مجسم متعدد الالوان ، فهما جزآن من قطعة اثاث وجدت فيما يسمى بحفرة الموت الاعظم . وقد نحتت نواة كل منهما من الخشب وغطي الراس والساقان بورقة ذهبية مطروقة بينما غطيت البطن بورقة فضية . اما القرون والشّبة واللبدة فقد نحتت من حجر اللازورد ، والشعر من الصدف . وصورت خصل الشعر تماما على غرار خصل اللابس التي تشاهد على التماثيل الحجرية لهذا العصر . ولقد صنعت النبتة التي تنتهي اغصانها بزهيرات هي الاخرى من خشب مغطى باوراق ذهبية . ويقوم الموضوع برمته على قاعدة ذات تكفيت فسيفسائي من قطع صغيرة براقة الالوان . ذلك ان الرمز القديم للحياة ـ وهو عبارة عن شجرة موضوعة بين حيوانين ياكلان منها ـ لم يعد يصور بطريقة اكثر حيوية . ولا بد من مقارنة رأس الثور الذهبي (٢١٥) على واجهة القيثارة التي وجدت في حفرة الموت الاعظم ، مع رأس ثور من عصر ميسلم ، فهنا ننظر الى رأس حيوان متفرد يشع بالحياة ، غير ان الاخر كان تجريدا ذهنياً مبالغا فيه . فهذان الرأسان يرمزان الى موقفين محتملين بالنسبة للانسان السومري عندما يواجه شيئا مما وراء الطبيعة ، فاحدهما يؤدي به الى تحويل الحقيقة الى التجريد ، والاخر الى تحويل التجريد الى طبيعة حيث تحددت وحدة السماء والارض لديه في نهاية عصر فجر التاريخ .



الشكل ٣٤ واجهة قيثارة عليها جوق موسيقي من حيوانات . من اور .

٥ العصر الاكدي

في تطورات الفن السومري قبل هذا العصر لم تكن لاحظنا ، الا مصادفة ، ظواهر يمكن تحديدها لمصدر غير سومري بصفة مؤكدة . وقد يفكر المرء في الدرجة الاولى بتماثيل ايبه إيل Ebih il ، وايدي - ناروم Idi narum وملكي ماري Lamgi Mari ، من مدينة ماري والتي ، كما هو ظاهر من كتاباتها ، لا بد وان تكون ذات اصل سامي دون ريب . ومع ذلك فانها قد تأثرت بالحضارة السومرية التي لا يجرأ احد على ان يحشرها اعمالا فنية سامية ، او ان يفسر صفتها الفنية الفردية بانها تعود ، بصفة خاصة ، الى سكان ماري الساميين * .

ففي تماثيل الحجر من عصر ميسلم التي وجدت في تل خويرة (انظر ما سبق الالواح ٧٠ ـ ٧٥) ذلك الموقع الذي تم التنقيب فيه خلال السنوات القليلة الماضية في اقصى الشمال من بلاد بين النهرين ، كان يوجد فيها مظهر سامي اوضح في هيئتها من ناحية ، وفي سحنتها من الناحية الاخرى . اما بالنسبة الى فن العصر الاكدي فلم يعد هناك مجال للشك . فلقد قطعت عن سومر كل مصادر الهجرة . كما ان تغلغل الساميين فيها ، والذين كانوا يتدفقون عليها من السهوب بلا انقطاع ، قد بلغ الآن مرحلة غدا فيها التغير العام الذي طرأ على الانظمة الدينية ونظم الدولة وكذلك في الكيان الاجتماعي والثقافي ، تأثيراً (٢١٦) .

واقصى ما نستطيع ان نستخلصه من البقايا القليلة من النتاج الفني التي عثر عليها في الغالب عن طريق الصدفة وليس عن طريق التنقيب العلمي ، هو ان الفن قد زود هذا العصر باعظم رافد ، ذلك المصدر الذي تميز بروح طولية وبقوة متدفقة . فنحن لم نكن نفتقر في اي عصر آخر الى غزارة الآثار اكثر مما نفتقر اليه هنا .

١- العمارة

لا نعرف سوى الشيء القليل عن ابنية العصر الاكدي حتى وان كان مستطاعا في مواقع اثرية عديدة ان نقول بان ابنية العصور السابقة قد اضيفت اليها ابنية ايضا خلال العصر الاكدي . فقد اصبح اللبن المستعمل الآن اكبر حجما ، مستطيلا او مربعا بقياس ٥٢ × ٥٢ سنتمترا ، كما ان اللبن المحدب المستوى ، وهو المادة السائدة في البناء خلال فترة الانتقال بين عصري جمدة نصر وميسلم ، وهي الفترة التي تميزت بشواهد قليلة على العمل الثابت المنتظم او العمل الشكلي المحكم ، ان هذا اللبن لم يعد يستعمل في العصر الاكدي ، ذلك لانه كان يؤلف تناقضا تاما لشعور الاكديين بالنسبة الى الطراز . فقد كانت اسس الجدران تقام في خنادق . غير ان مثل هذه التفاصيل لا تنبئ الانسان الا بالقليل عن سمة روح العصر

وهناك تغيرا آخر يبدو اكثر حيوية ، هو التغير الذي يمكن

* ماري (تل الحريري الآن) تقع قرب البو كمال على ٢ كم من الضفة اليمنى للفرات . وقد قامت بعثة فرنسية منذ ١٩٣٣ بالتنقيب الواسع فيها . وكانت في ماري سلالة حاكمة في عصر فجر السلالات . ثم خضعت للسيطرة الاكدية وملوك سلالة اور الثالثة . واستوطنها في نهاية الألف الثالث قبل الميلاد قبائل الاموريين اسسوا سلالة مستقلة من اشهر ملوكها زمريليم . ثم اخضعها حمورابي الى ملكه

اكتشافه في المخطط الارضي لمعبد آبو القديم في اشنونا (تل اسمر) .

فالخلوة في المعبد الذي يدعى بالمعبد ذي الهيكل المفرد ، تنقسم الى نصفين بجدار فاصل (٢١٧) . وذلك امر مهم حين يعتبر المرء هذه الخلوة المقسمة الى نصفين والتي يرقى تاريخها الى عصر ميسلم ، بانها يمكن ان تشاهد ايضا في موقع آخر ، في تل خويرة في شمالي بلاد بين النهرين . فقد وجد هنا فعلا خلال عصر ميسلم مثالان لمخطط معبد يبين خلوة امامية مستطيلة كما يبين في الوقت ذاته خلوة مقسمة الى قسمين متساويين احدهما خلف الآخر (٢١٨) .

فلو امكن اكتشاف المدن الرئيسة للامبراطورية الاكدية ، وهي سبّار Sippar * مدينة الاله الشمس ، واكد Agade ** مدينة الهة السماء عشتار ، والتنقيب فيهما ، لربما لاحظنا ذات التغير الاساسي في فن العمارة خلال هذا العصر ، كما هو ظاهر من قطع الاعمال الفنية الكبيرة والصغيرة التي بقيت . ومع ذلك فان قلة من المخططات الارضية الابنية في المناطق المجاورة قد اعانتنا على تقييم ذلك . اذ تحول الملك السومري الى ملك ـ اله اكدي . وغدا القصر اكثر اهمية مما كان عليه في العصر السومري الذي كان فيه المعبد يسيطر على كل الامور . فالقصر الذي عرف باسم القصر الاكدي في اشنونا (٢١٩) (الشكل ٣٥) لم يكن المبنى النموذجي ، ولا كان عملا فنيا . وانما كان في الاحرى يسد سكن موضعا ، ولذلك فانه على اكثر احتمال لا يعبر بصفة مباشرة عن المفهوم الاكدي للملكية . غير ان الوضع يختلف بالنسبة الى القصرين اللذين وجدا في تل براك والنور واللذين لم تبق منهما ـ لسوء الحظ ـ سوى بقايا قليلة من مخططيهما الارضي . فقد اقام نرام ـ سن Naram-Sin ***



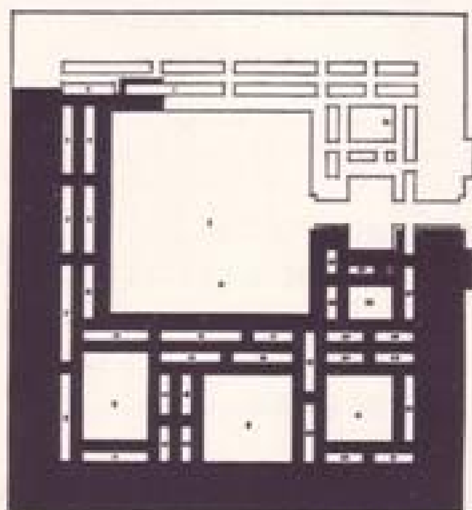
الشكل ٣٥ القصر الاكدي في تل اسمر .

* سبار : يظن انها تل ابو حبة الواقع بالقرب من مركز الحبة اليوسفية . في وسطها معبد واسع لاله الشمس .

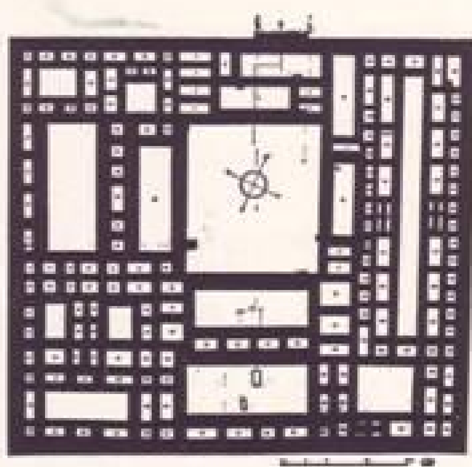
** اكد : لا يعرف موقعها بصورة محددة . بل يبنى ، بالاستناد الى الاشارات الواردة عن هذه المدينة في الكتابات المسمارية ، ان يكون في منطقة الفرات وسطة من الفرات ليس بعيدا عن بغداد حاليا .

*** نرام ـ سن : تمكن في حكمه الذي استمر ٣٥ عاما من اخماد الثورات التي اندلعت في انحاء مختلفة من الامبراطورية الاكدية المترامية الاطراف . وقد ترك لنا آثارا تخلد انتصاراته منها مسلة في بير حسن بالقرب من ديار بكر . ونصب النصر المكتشف في مدينة سوسة .

آخر الحكام الاكديين العظام بانشاء واحد ، بناه عظيما مربعا (٢٢٠) يبلغ ضلعه مائة متر (الشكل ٣٦) في مكان ، تل براك ، كان يقوم فيه معبد الالف عين في عصر فجر التاريخ وهذا القصر الذي هو حصن ملكي ونزل للمسافرين في آن واحد ، يقوم بناؤه على موقع مقدس من معبد ، ليس شيئا كبيرا لم يكن يسمح به ، على اكثر احتمال ، الا لملك اله مثل نرام سين . ومثل ذلك يقال عن البوابة المحصنة التي تقوم على محور الساحة الرئيسة للقصر ، وكذلك على الساحات الصغار الثلاث ، ويضم جميع ذلك سور مربع يبلغ عرضه عشرة امتار . ذلك ان الغرف المسقفة لا تحتل سوى فراغ قليل بالمقارنة مع الساحات . ولم يبق من قباب الغرف او تخطيطها الداخلي



الشكل ٣٦ قصر نرام سين الاكدي في تل براك .



الشكل ٣٧ القصر القديم في آشور (القسم المخطط له) .

شيء ما سوى تصميم المخطط الارضي المنسجم السواضح التقاطيع ، ذاته الذي ساعدنا على العثور بصورة سريعة عن الطبيعة الخاصة للمزاج الاكدي . والحقيقة التي تبين ان هذا البناء الضخم لم يكن عملا ذا اهمية عسكرية واقتصادية حسب ، قد اظهرتها مشابهة مع المخطط الاصلي لما سمي بالقصر القديم في آشور (٢٢١) (الشكل ٣٧) والذي اعتبر ، على كل احتمال ، بانه يعود الى العصر الاكدي ، لانه قد عثر على رقيم طيني اكدي في حفر الاسس بعد ان تم ملؤها (٢٢٢) . فالمخطط الارضي يشبه بصدق ذات المخطط الذي وجد في تل براك وله ذات الجدار المربع تقريبا والذي يحيط بمبنى ذي ابنية مستطيلة تنفتح عليها اقسام القصر المختلفة . فكلتا المجموعتين من الابنية لم تكونا قد شيدتا الا من مخطط تم تقريره

بداية قبل ان يشرع بالبناء . فاذا ما قارن المرء هاتين البنايتين الاكديتين بالقصر القائم في اشنونا ، فانه لا بد وان يحكم بان الاخير كان سومريا بالضرورة لان الصفة المميزة له هي انه مجموعة اضافات كثيرة . اما وحدته المنجزة في النهاية فانها ثانوية وليست نتيجة تصور مسبق . وهذا الفرق هو مفتاح الاختلاف الاساسي بين السومريين والاكديين بصورة عامة .

وكذلك تتجاوب الامبراطورية الاكدية التي تضم (مناطق العالم الاربع) مع فكرة سبق تصورها والتي لا بد للواقع من ان يلائم ذاته بالنسبة اليها .

فهذا القصر في آشور يبدو عليه بانه لم يكمل . ومع ذلك فان الحقيقة القائلة بان الحكام الاكديين كانوا نشيطين في آشور ، يمكن اظهارها عن طريق العثور هناك على رأس رمح يحمل اسمه مانشتوسو Mnnishtusu (٢٢٣) * وكذلك عن طريق عدد كبير من قطع التماثيل المصنوعة من الحجر الاسود الخشن البازلت ذات اهمية عظمى في تاريخ الفن . (انظر ادناه)

الا قرنا ونصف قرن ، اي من ثلاثة الى اربعة اجيال من سلالة حاكمة قوية ، الا ان في الامكان حتى الان ، وعلى الرغم من قلة مصادر النتاج الفني ، ان نميز ليس الفن الاكدي بالذات والذي يتميز عن الفن السومري السابق حسب ، بل وان نلاحظ جملة من مظاهر التطور ضمن مدته القصيرة . ولم يكن هذا الامر مجرد عارض بل طبقا لروحية الاكديين الاوائل الذين كانوا يرفضون الجمود بالاجماع ، والذين كان الوجود بالنسبة اليهم يمثل حالة تغيير متواصل وتطور دائم . وعلى خلاف الفن في بلاد سومر كانت المعضلة الرئيسة للفن الاكدي ليس الصراع كثيرا بين التجريد والطبيعة بل اطلاق المصنوعات من حالتها الجامدة وتحويلها الى حرية التكوين والحدوث . ذلك لان موقف هذا العنصر من البشر ، المتطلع الى التوسع وصاحب الفكر الامبراطوري ، من الحياة ، يميز من نفسه بسعادة اوسع في تمثيل الحركة .

(أ) عهد سرجون **

في اكثر من مناسبة واحدة في الشرق القديم ادى تأسيس سلالة حاكمة ، او ايجاد كيان دولة جديدة ، الى تحول ذهني وسياسي في العالم الذي يحيط بها ، والى ميلاد صيغة جديدة من الفن مباشرة . ومثل هذا لم يحدث تماما كما يبدو بالنسبة لسرجون الاكدي العظيم اذا ما

٢ الفن

ومع انه من الصعب القول بان العصر الاكدي لم يدم

* مانشتوسو وهو ابن سرجون مؤسس الامبراطورية الاكدية وقد احتل العرش بعد اخيه ريموش ، وحكم خمس عشرة سنة (٢٢٦٩ – ٢٢٥٥ ق م) ومن اشهر الاحداث في زمنه حملته العسكرية لاخماد الثورة في المدن الواقعة في الجانب الآخر من البحر (اي الخليج العربي) وقد انتصر على ملوكها وعددهم (٣٢) ملكا وغنم مناجم الفضة والاحجار الجيدة .

** سرجون (الملك الصادق) . كان من عامة الناس ولكنه تمكن من التقرب من ملك كيش . ومن ثم استقل عنه وشيد عاصمته الجديدة اكد . وبسط نفوذه على جميع المدن العراقية القديمة ، وتوسع في فتوحاته الخارجية فبلغ غابات الارز في لبنان واماكن الفضة في طوروس . وصار اسمه مقرونا بالفتوحات العظيمة ، وهو مؤسس اول امبراطورية في التاريخ .

حكمنا على ذلك بما نستطيع ان نطلع عليه من الفن الاكدي المتوفر لدينا .

وهل اية حالة على مسلة النصر (٢٢٤) (لوح ١٢٥) تضم صورة سرجون الذي تم تخصيصه بالكتابة ، والتي لم يبق منها الا بعض اجزائها القليلة المكتشفة في سوسة ، والتي لا تؤلف اي انقطاع مطلق عن النحت السالف من عصر سلالة اور الاولى . وهذه المسلة هي الخلفية المباشرة لمسلة العقبان التي تعود الى



اللوح ١٢٥ جزء من مسلة من حجر الديورايت لسرجون الأكدي من سوسة ، الارتفاع ٥٠ سم ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٢٦ ـ ١٢٧ جزء من مسلة الديوريت لسرجون الأكدي من سوسة ، الارتفاع ٩١ سم ، متحف اللوفر باريس .

أتاتم ملك لكش ، في مادة موضوعها وفي ترتيبها العام . ولعل القطعة (٢٢٥) التي يوجد فيها منظر الاعداء الاسرى في شبكة (اللوحان ١٢٦ ، ١٢٧) تعود الى مسلة سرجون . وفي مثل هذه الحالة ستزداد علاقتها بمسلة العقبان بصفة أكثر . ومع ذلك فان الاتجاهات الواضحة لتطور جديد من ناحية اخرى يجب ان لا يتغاضى عنها . فهذا سرجون يرى واقفا او على عرشه تحت مظلة كملك عظيم على رأس جنوده . والمحارب الذي يضرب الاسرى في الشبكة ليس الها وانما هو سرجون نفسه ، حيث يقع الحادث في مكان امام الهة تجلس على عرشها نستطيع ان نميزها وكأنها عشتار المحاربة بسبب رموز كتفها وبشكل صولجانات لم تبق بصورة جيدة . وتبدو الخصلات على ملابس المحاربين بما في ذلك سرجون نفسه وكذلك الالهة ، اشبه بالسنة من اللهب وان استدارتها قد صنعت بصفة مجسمة وهي لا تبين ايا من خطوط الرسم الداخلية التي اعتادها السومريون في عصر سلالة اور الاولى ، وانما تكون اكثر شبها بالخصل التي وجدت على ملابس ابه - ايل (انظر اللوح ٦٦) .

وهذه التفاصيل تكفي لان تشير الى موقف الملك سرجون المتميز بالنسبة لبناء الدولة . كما تشير الى رفض النحات الاكدي للصيغ الجامدة الخالية من الحياة .

هناك تمثال من لكش محفوظ الان في متحف استانبول (٢٢٦) يعتبر نسخة طبق الاصل من تمثال الالهة الجالسة على العرش . ومن الناحية الاخرى فان في تمثال الالهة الجالسة (٢٢٧) (لوح ١٢٨) والذي يحمل كتابة اكدية وعيلامية اهداها بوزر ان-شوشناك *Puzur.in.shushinak خصلات ما بعد الاكدية تشبه الخصلات السومرية ربما صنعت في فترة متأخرة ، اي في عهد السلالة الثالثة في اور . وهناك تمثالان لرجلين من ماري ما يزالان يعودان الى العصر الاكدي المبكر ، وعلى هذا فانهما ينتميان الى عهد سرجون . ذلك ان التحوير الحاصل في الملابس المتصلة ذات الياقات على هذين التمثالين قد انجز بشكل اوسع مما كان عليه في وقت سرجون ، وراح يقترب من الاسلوب الاكدي النموذجي الذي يدعى باللباس المنفض او المهدب (٢٢٨) وكلا التمثالين يمثلان متعبدا يمسك بحمل مشدود بين ذراعيه ، وهو الرسم الذي نجده في مناظر صورت على الكثير من الاختام الاسطوانية الاكدية ، وعلى تمثال صغير من سوسة (٢٢٩) (لوح ١٢٩) كان قد تلف تلفا شديدا لسوء الحظ . فلباس هذا التمثال يشبه اللباس السومري كثيرا في الاسلوب ، ومع ذلك فان رأسه اكدي ، دون ريب ، مع التأكيد على الجمجمة الطويلة ومقطع الوجه الجانبي النبيل والانف الاقنى .

(ب) عهد إن خيدو آنا - مانشتوسو

لكي نحدد نهج الفن خلال الجيل الثاني من السلالة الاكدية ، وهو جيل انخيدو آنا Enheduanna ابنة سرجون عروسة الاله في اور ، وولدي سرجون ، وهما ريموش Rimush ومانشتوسو . لا تتوفر لدينا سوى قطع قليلة عليها كتابات ، وبعض التماثيل والمنحوتات النافرة او المجسمة التي تعود اليهم باسلوبها .

فمنحوتة انخيدوآنا النافرة من المرمر الكلسي (٢٣٠) تحوي كتابة نذرية على جانب منها ، ومنظر صب الماء المقدس (ماء التطهر) على الجانب الاخر . ومع انها مؤلفة من قطع الا ان اجتماع ذلك ساعدنا على تكوين فكرة عن صناعة فن النحت النافر ، والتركيب التصويري ،

* بوزر - ان - شوشناك الملك العيلامي الذي تمكن من ان يحصل على الاستقلال التام لبلاده عيلام في زمن الملك الاكدي شار كالي شري (٢٢١٧ - ٢١٩٣ ق م) .



اللوح ١٢٨ تمثال من حجر الكلس لإلهة جالسة عليه كتابة لبوزور - إن شوشيناك - من سوسة - الارتفاع ٨٥ سم - متحف اللوفر بباريس .



وزي العصر . ذلك لان لباس انخيدو انا يتألف من ثوب ذي اهداب له عدة طيات . في حين صنعت خصلات الطيات عمودية ومشوحة تشبه خصلات ملبس الرجل الذي وجد في ماري والذي كان يحمل حملاً (انظر ما سلف) وهي ذات طول متساو تماماً . وكانت تضع على رأسها عمة ذات عصابة سميكة شاهدناها قبلاً في اوائل عصر سلالة اور الاولى في لوح نذري من اور (لوح ١١٦) اما الرافدتان لانخيدو أنا فقد جعلنا العصر منها قليلاً . وهكذا فلم يكن في الاستطاعة ملاحظة التساوي في مستوى الرؤوس بدقة ، كما ان الرسوم الفردية قد رتبت بطريقة حرة وفي تشكيل متفكك عبر سطح المشهد (اللوح ١٣٠) .

وهناك ثلاثة رؤوس تماثيل نسائية نود ان ندخلها في هذا القسم على اساس مظهرها الخارجي وتعبير طبيعتها الداخلية ايضاً . وكل هذه الرؤوس الثلاثة تبين نقاء في فن النحت . واتضاحاً وبهجة معينة في التعبير الذي يغاير العديد من رؤوس النساء السومرية القدامى من امثال التماثيل التي وجدت في اشنونا (انظر ما سبق) . واذا ما اخذنا الصفات الخارجية بنظر الاعتبار ، فان الرأس المرمري (٢٣١) بالكتلة السميكة على الشعر المتموج ، سوف يقترب من منحوتة انخيدو انا الثانية . ولقد عثر على هذا الرأس في اور ، دون ان نعرف طبقته (لوح ١٣١) . اما الرأس الصغير المصنوع من حجر الديوريت (٢٣٢) (لوح ١٣٣) الذي عثر عليه في بيت عروسة الاله في اور في ككپاركو Gigparku فان مظهره اكثر حدة وغطاظة . فهو على الرغم من ابعاده الصغيرة يوحي بالجلالة التي

اللوح ١٢٩ تمثال من حجر كلسي لرجل ، من سوسة .
الارتفاع ٤٨ سم ، متحف اللوفر بباريس .



اللوح ١٣٠ قرص من حجر كلس مزين بنحت نافر، لانخيدو آنا، من اور . القطر ٢٦ سم . متحف الجامعة في فيلادلفيا .



اللوح ١٣١ رأس امرأة من حجر الرخام - من اور.
الارتفاع ٩٫٢ سم - متحف الجامعة في فيلادلفيا.



اللوح ١٣٢ رأس امرأة من الرخام - من الور.
الارتفاع ٧٫٢ سم - متحف الدولة في برلين.



اللوح ١٣٣ رأس امرأة من حجر الديورايت - من اور - الارتفاع ٨٫٣ - المتحف البريطاني في لندن.





الألواح ١٣٤ ـ ١٣٥ جزء من مسلة من حجر كلسي (الوجه والظهر) ، من تلو . الارتفاع ٣١ سم . متحف اللوفر بباريس .

تعبير ، بالاشتراك مع سحنته غير السومرية ، بأنه أكدي الأصل . أما الرأس الأنثوي الصغير الثالث الذي سبق لن اعتبره ف . أندري W. Andrae * أكديا ، فقد وجد داخل الرماد في معبد عشتار بالطبقة (ز) في آشور (٣٣٣) (لوح ١٣٢) . ومن المحتمل أن يكون الشعر على رأس التمثال قد رسم في شكل لمة ، كما هو شأنه على الرأس الأخير ، وأحيط بإكليل عريض ، لكنه منطو بقيمة . وعلى هذا فإنه ، على أكثر احتمال ، لا يمثل إلهة سيدة nin - dingir بل هو أكثر شبها بكاهنة من الطبقة الرفيعة لعشتار . ومهما يكن الأمر فإنه في أسلوبه ونوعيته مشابه للرأسين اللذين وجدا في أور ، وتم وصفهما الآن .

وذات المرحلة من تطور الفن الأكدي التي أنتجت المنحوتة الناتئة لابنة سرجون على قرص وجد في أور (لوح ١٣٠) أنتجت أيضا ثلاث مسلات أخرى تحمل منحوتات ناتئة اكتشفت في كل من لكش وسوسة وفي جنوبي العراق . أما قطعة المسلة (٣٣٤) التي وجدت في گيش (تلو) وهي مدورة من أعلى وعلى جانبيها منحوتات ناتئة ما تزال تحتفظ بتقسيم أفقي إلى أفاريز ، فإنها عبارة عن ترتيب كان يستخدم باستمرار في كل المنحوتات السومرية المبكرة (اللوحان ١٣٤ ، ١٣٥) .

على أن مناظر المعركة والتي هي الموضوع الوحيد على هذه المسلة ، تختلف عن

* أندري من المهندسين الآثاريين الألمان . وحدير التنقيبات الجمعية الألمانية الشرقية في قلعة شرقاط (آشور قديما) منذ بداية التنقيب في عام ١٩٠٣ ، وقد نشر عدة كتب عن الآثار والأبنية المكتشفة فيها ، وله كتاب قيم في جزئين عن أبنية الحضر الناصعة .



اللوح ١٣٦ جزء من مسلة من الرخام . المتحف العراقي ببغداد . الارتفاع ٢١٫٠ سم .

المناظر الموجودة في مسلة النقبان بما تظهره من نزالات فردية وليست كمعركة جماعية . فهنا نجد ان رسوم الاشخاص مرة اخرى ، تمثل تلك التي وجدت على قرص انخيدو آنا . وهي ذات ارتفاعات مختلفة وانها متناثرة على خلفية الصورة . غير ان لباس المحاربين المؤلف من وزرات طويلة مشقوقة طولا ومصنوعة من مادة رقيقة ذات طيات ، او من وزرة مع قطعة قماش اخرى تتقاطع على الصدر وتتدلى الى اسفل حتى الوزرة . اما السلاح وطريقة قتالهم فكل ذلك يعتبر جديدا منذ العصر السومري .

ولكن الشيء الذي يميز هذه المسلة في الواقع من مسلة النقبان هو التنوع وحرية الحركة للاجسام . ولسوء الحظ فلم يذكر اسم اي ملك في الكتابة . لكن المعتبر على الدوام هو ان هذه المسلة ، يجب ، بالنظر لاسلوبها ، ان تكون اقدم من مسلة انتصار نرام سن (انظر ما سبق) وانها ، من الناحية الاخرى ، متأخرة بشكل جلاء عن مسلة سرجون التي وجدت في سوسة (انظر ما سبق) . ولذلك ينبغي ان تعود الى الجيل الثاني الاكدي ، اي جيل انخيدو آنا ومانشتوسو .

وهناك قطعتان من مسلة حصل عليها المتحف العراقي مؤخرا (٢٣٥) (اللوحان ١٣٦ ، ١٣٧) تعودان الى ذات المستوى من التطور . ويظهر ذلك للمرء جليا من الوزرة وشالات الكتف المتقاطعة حسب . وفي هذه المسلة حفرت كل تفاصيل اجسام الاسرى العارية باهتمام خاص (٢٣٦) . وقد يكون من اليسير انجاز ذلك في حالة نحت المرمر الطري لهذه المسلة . ولكن لابد للمرء من ان يعجب كثيرا بعملية النحت الحاذقة على قطعة اخرى جد صلبة من حجر الديورايت (٢٣٧) والتي تصور هي الاخرى مناظر احدى المعارك (لوح ١٣٨) . وقد جاءت هذه القطعة من سوسة واصبحت في حوزة متحف اللوفر منذ مدة طويلة . وهي تمثل طرفة نحت اتي جمع فيها النحات ملاحظة صائبة للطبيعة باحساس بارز للانسجام . كما نجح في نقل التوتر الداخلي للاشخاص ايضا (٢٣٨) .

ويبدو انه كان لمانشتوسو ، الابن الثاني لسرجون ، عدد كبير من التماثيل المصنوعة من حجر الديورايت وبالحجم الطبيعي وفي اوضاع وقوف وجلوس في مدن مختلفة من مملكته (٢٣٩) . ففي سوسة وجدت قطع من تماثيل عليها كتابات ولكن ملك عيلامي وهو شتروك ناخنتي Shutruk - Nakhunte قد حفر فيما بعد كتابات عليها كيما يعيد استعمالها باسمه بمثابة نصب للنصر . ونستطيع ان نستخلص من هذه الكتابات ان هذه التماثيل قد نقلت من اكد ومن اشونا . ومن ناحية اخرى وبالنظر الى اسلوبها يمكن ان ننسب بامان عددا كبيراً منها نحتت من الديورايت ووجدت في اشور ، الى عهد حكم مانشتوسو . وهذه تؤكد ما قد غدا واضحا بشكل وطيد ، وهو ان الحاكم الاكدي كان جم النشاط في اشور (انظر ما سبق عما قلناه عن القصر القديم في اشور) .

كذلك يبرز اهتمام مانشتوسو بمدينة اشور مثلا في وجود راس رمح (٢٤٠) اهداه اليه احد موظفيه وقد عثر عليه في معبد عشتار . اما جذع تمثال مانشتوسو بالحجم الطبيعي من سوسة (٢٤١) (لوح ١٤١) فانه يكشف اكثر من معظم الاعمال الفنية عن التغير التام في الروحية من العالم السومري الى العالم الاكدي . ولسوء الحظ فان الجزء الاعلى من الجسم ورأسه مفقودان . ولاول مرة في تاريخ الشرق الادنى ؛ لم نعد نقف امام تماثيل صغيرة وانما امام تمثال كبير يمثل شخصا واقفا . ولم يعد الملبس يتألف من القماش المخصل المعتاد في عصر سلالة اور الاولى ، وانما من مادة صوفية منسوجة بصفة محبوكة ذات حاشية قصيرة مهدبة بامتداد حافة لحمة النسيج ، وشرائب معقودة على جوانب خيوط سداته . ومع ذلك فانه يتعقب الزي السابق وذلك لانه يلقى به على الكتف الايسر في شكل متصل



اللوح ١٣٧ جزء آخر من اللقطة السابقة (اللوح ١٣٦) الارتفاع ٢٩ سم



اللوح ١٢٨ جزء من مسلة من حجر الديوريت ، من سوسة . الارتفاع ٤٩ سم . متحف اللوفر باريس

ومن ثم يلف حول الجزء الأسفل من البدن عدة مرات واخيرا تلف الحافة العليا في صفة لبادة تحيط بالخصرين وتعقد من الخلف (٢٤٢) .

وفي الوقت الذي كان فيه الملبس السومري المنفصل يحول الشخص البشري الى كتلة لا حياة فيها ، نجد هنا ان القماش يسقط في طيات طويلة متموجة اشبه بالماء الذي تهب عليه الريح . وعن طريق التلاعب بالضوء والظل في هذه الطيات تحول كتلة الحجر الميتة الى مشهد ذي حركة كثيرة الحيوية . والشكل الذي لم يستطع النحاتون السومريون ان ينجزوه بل ولم يحاولوا ذلك ابدا .

جاء التمثال الثاني لمانشتوسو (٢٤٣) (اللوحان ١٣٩ ، ١٤٠) ـ وهو بالحجم الطبيعي ومنحوت من حجر الديورايت ايضا ـ من آشور ، حيث لم يعثر عليه في طبقة معينة . ويود اندري ان ينسبه ، مثل (القصر القديم في آشور) الى شمشي ادد الأول Shamshi - Adad * المعاصر الكبير لحمورابي . غير اننا نعتبر ذلك غير صحيح بسبب الملبس ذاته والذي هو قريب من العصر البابلي القديم ، وكذلك بسبب الأسلوب بصفة عامة . فهذا التمثال ناقص ايضا حيث فقد الرأس واليدين والقدمين . ويبدو ان قماش اللباس رقيق جدا ، وحيث توجد طبقة واحدة منه فوق الذراع اليسرى والكتف والظهر تبدو اطراف الجسم ، وكأنها تتراءى من خلاله . كما ان الحزام اقل سمكا من الحزام الموجود على التمثال الاخير . ومع ذلك فان ترتيب الملابس هو ذات ما هو موجود تماما على تمثال الشخص الواقف الذي جيء به من سوسة . فتموجات الطيات لا تظهر الا قليلا ولكنها مبدئيا هي ذات ما هو موجود على التمثال الواقف ، وكذلك على تمثال آخر من سوسة (٢٤٤) لم يبق منه سوى الجزء الأسفل . فهذا التمثال يبرز القدمين في حنية صغيرة ويقف على قاعدة مدورة مزينة بنحت نافر (لوح ١٤٢) . والتمثال الذي من آشور له اهميته لانه يبين كيفية معالجة العضلات . فقد كان كل تمثال سومري مجسم يبدو هندسيا بالمقارنة حتى وان كان لوحا الكتف في هذا التمثال ، قد نحتا بطريقة منسقة اكثر ، بحيث يظهران وكأنهما ترسان مدوران صغيران .

وهناك جملة من التماثيل من هذه النوعية في آشور ، كما يبدو ذلك من قطعة اخرى هي القسم الأعلى من الجسم التي تم تجميعها من قطع مكسرة لا تحصى من الاحجار التي وجدت في ذات الموقع (٢٤٥) (لوح ١٤٣) . فهذه القطعة التي نحتت عليها عضلات الذراع والصدر بنجاح اكبر ، قريبة جدا في اسلوبها لتمثال من آشور تم وصفه الآن . فالملبس ذو الحزام العريض ، ووضعية الذراعين وعقد اللآلئ الكبيرة هي ذات الشيء في كلا التمثالين .

وتوجد في مخازن متحف اللوفر ايضا قطع لتمثال هائل يمثل مانشتوسو جالسا وهو ذات التمثال الذي نهبه شتروك ـ ناخنتي من اشنونا ونقله الى سوسة .

كما توجد قطع لشخص واقف وقد انحسر لباسه عن الركبة بطلاقة ونقر عرشه بعناية (٢٤٦) (الالواح ١٤٤ ، ١٤٧ ـ ١٤٩) . وتبرهن هذه القطع على ان فن النحت في عصر مانشتوسو كان ذا اسلوب موحد ، وقد ذاع في كل انحاء البلاد . ذلك لان تحوير الشرائب المهدبة التي تظهر على احدى القطع التي جيء بها من اشنونا (٢٤٧) يشبه ما هو موجود منها على جذع تمثال من اكد الأمر الذي يجعل المرء يعتقد بان كلا التمثالين لا بد وان جاء فعلا من مكان واحد ومن ذات المشغل .

* شمشي ادد . الأول ١٧٥٣ ـ ١٧٢١ ق م . من اشهر الملوك الآشوريين ، وهو من اصل اموري . بسط نفوذه على جميع المدن في شمال العراق والى سورية ولبنان وتدل كتابات ونحت في تل شمشارة في منطقة رانية ان تلك الاماكن الواقعة بعيدا في الشرق كانت كذلك تابعة له .





الألواح ١٣٩ ـ ١٤٠ تمثال من حجر الديورايت لرجل ، من الخور . الارتفاع ١,٣٧ م متحف الدولة برلين .



اللوح ١٤١ تمثال فاقد الرأس من حجر الديوريت لماناشتوسو ، من سوسة
الارتفاع ٩٥ سم ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٤٢ تمثال فاقد الرأس من رخام أبيض لماناشتوسو ، من سوسة .
الارتفاع ١٫٣٥ م ، متحف اللوفر باريس .





اللوح ١٤٣ جزء من تمثال من حجر الديوريت لرجل ، من آشور .
الارتفاع نحو ١٨ سم . متحف الدولة ببرلين .

اللوح ١٤٤ جزء من تمثال من حجر الديوريت لرجل ، من سوسة .
متحف اللوفر بباريس .





الألواح ١٤٥ ـ ١٤٦ جزء من تمثال جالس لرجل عار من حجر قوي ، من سوسة ، الارتفاع نحو ٦٠ سم . متحف اللوفر بباريس .

ويظهر ان النحت الاكدي المجسم قد اتسع مرونة متحركة واكثر نجاحا في صنعة تمثال لشخص جالس (٢٤٨) مصنوع من نوع من الحجر الفيروي . وقد اكتشف هذا التمثال في سوسة وعرض سنوات عديدة في متحف اللوفر وكان مثار دهشة المعنيين بالنحت الشرقي القديم (اللوحان ١٤٥ ، ١٤٦) . والطريقة المؤثرة التي تم التأكيد فيها على العضلات في هذا الشخص الجالس ، وروحية حركته الداخلية والخارجية ، يبدو عليها انها هي السباقة للصفات الاغريقية . ذلك ان الاعصاب والعضلات في الظهر والصدر لها ما يناظرها في جذع تمثال غير كامل من اشور (لوح ١٤٣) . اما المنظر الخلفي من الناحية الثانية فان له ما يشابهه في شخص الرجل الساقط على الارض والذي يرى في الحقل الأعلى من النحت الثاني على قطعة من مسلة جيء بها من سوسة (لوح ١٣٨) وهذا نفسه يمكن ان يرقى تاريخه الى عصر مانشتوسو . وعلى الرغم من عدم كمال المادة المتوفرة لدينا فان النحت المجسم من عصر مانشتوسو يكشف عن هيكل الجسم البشري تحت الجلد واللباس لأول مرة في التاريخ ، وبشكل مناقض للفن السومري . فالجلد والملبس لم يعد يخفيان هيكل الجسم وانما يندمجان فيه ، وانهما بهذا العمل يبرزان قوته الداخلية .

(ج) ـ عهد نرام سن وشار كالي شري SHAR . KALI SHARRI

لم يكن مستطاعا تشخيص سوى قطع قليلة من تمثال مجسم يعود الى عهد الجيل الثالث الاكدي ، اي عهد نرام سن بن مانشتوسو . وهذه النسبة اكيدة في قطعة من قاعدة التمثال (٢٤٩) كتب عليها اسم نرام سن على الرغم من ان القدمين اللتين نحتا بشكل جميل هما الباقيتان وحدهما (لوح ١٥٢) . اما طريقة النحت فهي مدهشة ذلك لان قطعة من الجزء الاعلى من التمثال المصنوع من حجر الديورايت (وان كان اكثر تلفا من القطعة السابقة الا انها ذات اهمية اكثر في تاريخ الفن) ـ تحمل كتابة نذرية دونها الكاتب شرش داكال Sharrish Dagal الذي اهدى تمثال الاله نرام سن الى الالهة نن ني اونو NIN NE UNU ويظهر هنا نرام سن في لباس كان حتى الان يوصف بشكل عام بانه ملبس سومري حديث ، ولكن يبدو في الواقع انه كان موجودا في العصر الاكدي المتأخر (٢٥٠) (اللوحان ١٥٠ ، ١٥١) وهو عبارة عن قطعة قماش مستطيلة تغطي الصدر وكل الذراع الايسر ولم تتحرر منها سوى اليد . ولم يكن اللباس مثبتا على الردف الايسر وانما تحت الكتف اليمنى حيث ظهرت الطيات بوضوح على ان ما هو اكثر وضوحا من تمثال مانشتوسو الذي جيء به من اشور (اللوحان ١٣٩ ، ١٤٠) هو ان شكل جسم تمثال نرام سن هذا يتراءى من خلال القماش ولذلك كان للصدر مظهر انثوي في الغالب . على اننا نجد مثل هذا ايضا في منحوتات ناتئة تمثل نرام سن . وانه ليؤسفنا كثيرا ان نجد ان رأس التمثال مفقود .

كيف يمكن ان نتصور سحنة نرام سن في تمثاله الذي لا نستطيع ان نعرف عنه شيئا الا بالنظر الى المنحوتات الناتئة ؟ .

فمن قطعة من نحت ناتئ وصلت الى متحف استنبول (٢٥١) من منطقة ديار بكر (لوح ١٥٣) يرى نرام ـ سن في لباس طويل مفصل شبيه باللباس الذي شاهدناه قبلا على تمثال انخيدو آنا . ولقد صنعت الحصلات الرقيقة للحواشي على هيئة خطوط متموجة ، غير ان القماش كان رقيقا وطريا . وهنا ايضا يمكن مشاهدة نقوش الصدر من خلاله .







الألواح ١٤٧ ـ ١٤٩ : ثلاثة أجزاء من تمثال جالس من حجر الديورايت فالخلوس ، من سوسة . متحف اللوفر بباريس .





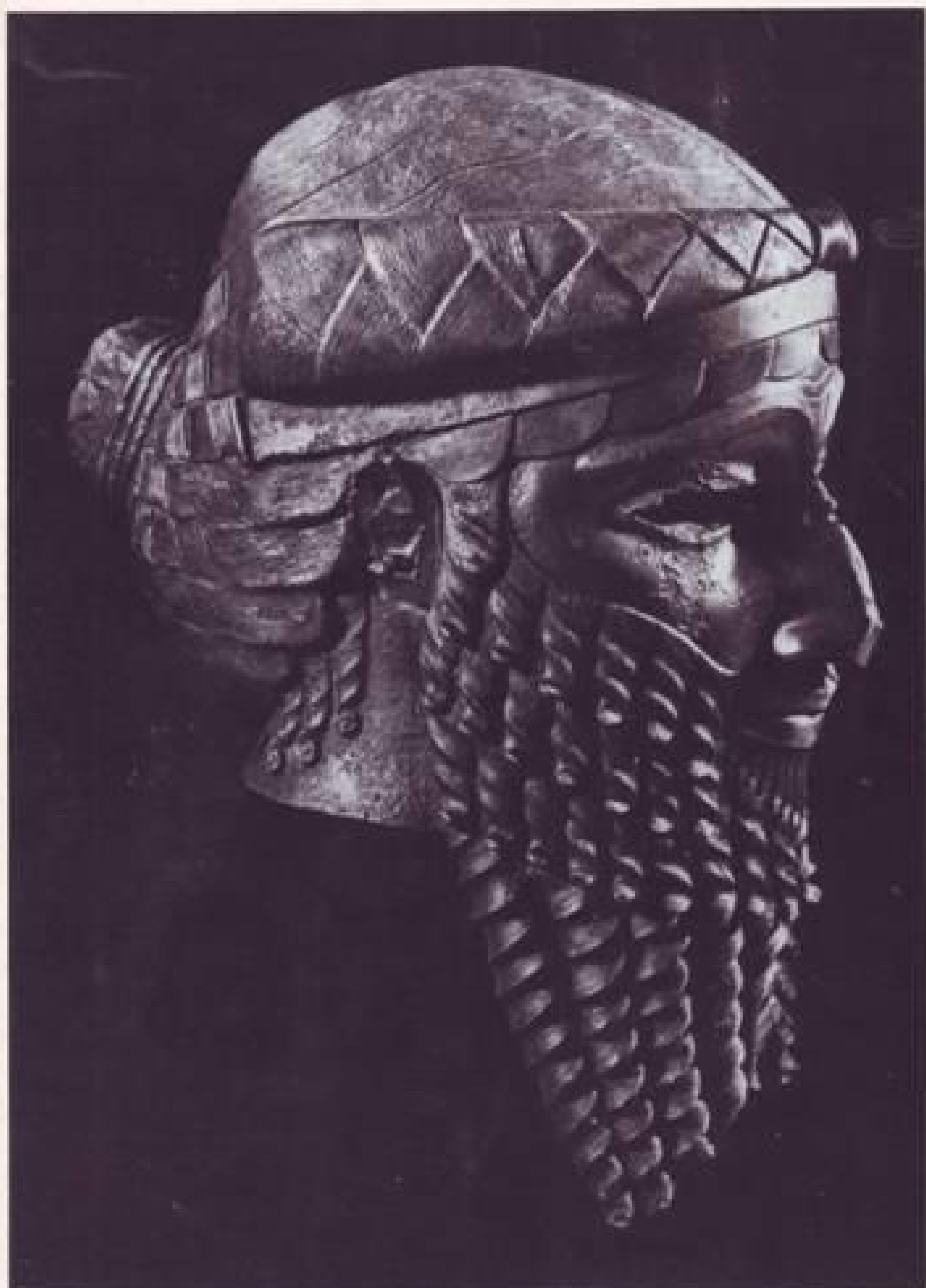
الألواح ١٥٠ ـ ١٥١ جزآن من تمثال من حجر الديورايت مع كتابة نذرية موجهة لإنانا ـ سن ـ من سوسة . الارتفاع نحو ١٥ سم متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٥٢ جزء من تمثال من حجر الديورايت لإنانا ـ سن ـ من سوسة . الارتفاع ١٧ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٥٢ مسلة من حجر الديورايت لنرام - سن ، من بير حسين ، الارتفاع ٥٧ سم ، متحف استانبول .



اللوح ١٠٤ رأس تمثال من البرونز لرام سن ، من نينوى ، الارتفاع ٣٦ سم ، المتحف العراقي ببغداد .



الشكل ٣٨ رأس حجر الديورايت من تلو .

وهذا الذراع الايمن الذي صنع برقة يمكن ان يعتبر خطأ بانه ذراع امرأة لولا اللحية والكتابة . وهناك اساور ثقيلة على كلا الذراعين . ويمسك الملك في كل من يديه بقبضة سلاح او صولجان فقد كل منهما نصفه لسوء الحظ . ولقد تلف الوجه تلفا شديدا لكنه ما يزال يمثل مشابهة مدهشة - في كل تفاصيل مظاهره وفي الاسلوب المعقد للشعر واللحية - مع واحد من اهم اعمال الفن الاكدية كلها . ونعني به رأس الملك المصنوع من البرونز بالحجم الطبيعي (٢٥٢) (لوح ١٥٤) الذي اكتشف في نينوى . فالرأس هو الشاهد الوحيد . لكنه الشاهد الرفيع حقا . على فن النحت الاكدي للمعادن والمتطور تطورا ساميا والذي استطاع ان يتفوق تماما على الفن الرفيع للنقش على المعادن . ابتداء بالسباكة المجوفة وانتهاء بادق النقوش على المعادن .

ولو ان هذه الصورة لم تكن هي الصورة الشخصية بالمعنى الذي نريده لهذه الكلمة ، الا انها تساعدنا على التحديق في وجه امير منحدر من بيت سرجون البطولي الحاكم الذي حول الثقافة السومرية طبقا لعبقريته الخاصة . اننا لا نستطيع ان نحدد بصواب قاطع اي فرد من السلالة يمثله هذا الرأس . غير انه يمكن مقارنته جزءا فجزءا من الصحة ، مع صورة نرام سن في نحت نافر محفوظ في متحف اسطنبول . اذا ما تغاضى المرء عن القبعة التي تغطيه المخروط في المنحوتة الاخيرة .

ففي كليهما نجد ان اسلوب الشعر الملتف الذي يؤطر الجبهة مؤلف من ثلاثة عناصر احدهما فوق الآخر . فهناك شريط بشكل قطاعات دائرة ، والاكليل منبسط ، وفوق ذلك كله ضفيرة من شعر ملتفة حول الرأس تنشق باتجاه الجبهة . وبشكل مفارق نجد ان لمة الشعر المزينة على الرقبة قد ضفرت في شكل يشبه الضفيرة المحاكة . وفي كلا القطعتين قسمت اللحية الطويلة المدببة الى ثلاثة اجزاء ، وصورت بالشكل الذي هي عليه في رأس التمثال المصنوع من الديورايت والذي جيء به من تلو (الشكل ٣٨) (٢٥٣) اي ان هناك خصلات قليلة منبسطة حول الشفتين العليا والسفلى ، وسالفين على جانبي الوجه تتألفان من ثلاثة صفوف من حلقات مجعدة . والرأس المدبب الحقيقي للحية ذاتها ، فشكل ذلك قد صنع من جدائل طويلة متموجة رتبت سوية بشكل متناظر .

على ان اعظم عمل فني اكدي ناضج يعبر عن الروح الاكدية تعبيرا تاما ايضا ، يتمثل في مسلة نرام - سن (٢٥٤) (اللوحان ١٥٥ ، ١٥٦) التي احتفل بها بانتصاره على قبيلة اللولو Lullu الايرانية على الحدود* ، والتي

* اللولو اقوام سكنت المناطق الجبلية الشرقية ومن اشهر السهول في بلادها سهل شهرزور . وقد حاربها الملك الاكدي نرام سن وانتصر عليها وسجل ذلك على مسلته المعروفة بمسلة النصر والتي وجدت في مدينة سوسه .



اللوح ١٥٥ مسلة النصر لنرام سن من حجر رملي ضارب الى الحمرة ، الارتفاع ٢ م ، متحف اللوفر بباريس.

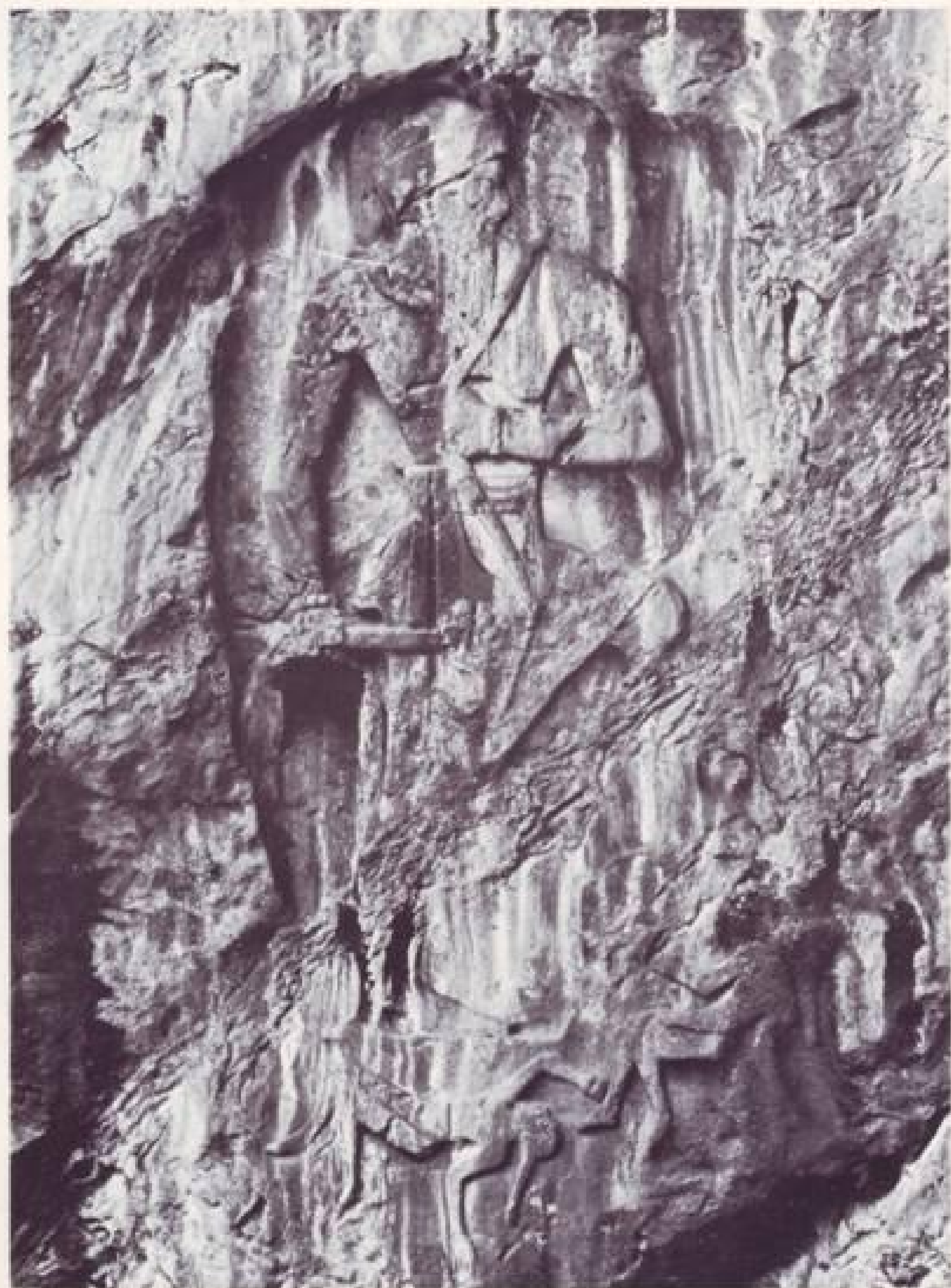


اللوح ١٥٦ تفصيل لمسلة النصر لنرام سن.

اضاف اليها فيما بعد شتروك - تحوي كتابة طويلة ثانية بعد ان نهبها واخذها الى سوسة . فهذا النصب ، على الرغم من حالته التالفة ، ما يزال يحتفظ بمكانة خاصة بين الاعمال الفنية في النحت الثاني في الشرق الادنى القديم. فهو يتألف من لوح من حجر الرمل يستدق عند القمة ويبلغ ارتفاعه زهاء مترين وحوالي متر واحد في اعرض نقطة منه وقد نحت وجه واحد منه بنحت ناتئ . وهذه المسلة اقامها نرام - سن في سيار مدينة الاله الشمس . وتملأ النجوم الكبيرة ذات الرؤوس الثمانية المسلة وحزم الاشعة الثمانية قمة المسلة من السطح المصور ، وهي ترمز ، على اكثر احتمالا ، الى الهة السماء . وسواء كانت هذه النجوم تخص الاله الشمس فذلك امر لا يمكن التأكد منه . ولكن الواضح من الكتابات ان المشهد قصد به تخليد انتصار نرام سن على شعب اللوبي الجبلي . وقد تم هذا العمل بطريقة لا تشبه قط الموضوع المماثل الذي شاهدناه في مسلة العقبان (اللوحان ١١٩ - ١٢٠). كما انه يختلف عن التقسيم التركيبي لمشهد معركة في نزالات فردية كثيرة تعقب احداها الاخرى من امثال ما شاهدناه في مسلة اكدية سابقة (اللوحان ١٣٤ ، ١٣٥) اي انها ما تزال تحوي افاريز افقية مرتبة في حقول منفصلة اشبه بالمناظر التي انتجها النحت السومري الناتئ المبكر . ولقد اخذ المبدأ الذي طغى على كل الفن الاكدي - اي مبدأ الحركة - ينتقل الان ، بمسلة نرام - سن ، من تمثيل الشخوص الفردية الى التركيب الحقيقي الرئيس ذاته . ففي حركة المنتصرين المتقدمين الى امام بشكل عاصف ، وفي تراجع العدو ، نجد ان هذه الحركة تحمل كل الشخوص معها بشكل لا يقاوم ، وان المنظر الطبيعي ذاته الذي صور لاول مرة بمدلول حقيقي ، قد اصبح جزءا من هذا التركيب الدائم الحركة . فالخطوط الاربعة احدها فوق الاخر تمثل ارتفاع الارض اشبه بالامواج بشكل مائل من القعر في يسار الصورة الى الاعلى اليمين في القمة . اما على جهة اليمين فهناك اشجار . وقد توج المنظر كله بذروة جبل مخروطية الشكل . وفي قمة الممر يمكن مشاهدة نرام سن البطل السماوي وهو يضع على رأسه خوذة ذات قرون وقد تسلح بسهم وفأس وقوس وتفوق في الارتفاع كثيرا على المحاربين معه ، وهو يطأ بقدميه عدوا ساقطا ! . ولقد يحتل شخصه مركز الاهتمام لانه يؤلف نقطة المركز في الرسم كله ، والذي عن طريقه استطاع كل شيء آخر - اي الصعود والتراجع - ان يكسب معناه وغرضه . وفي عنفها تهدد الحركة القوية المؤثرة بانفجار خارج اطار ذلك اللوح الصغير المصنوع من الحجر الرملي . ففي هذه المنحوتة ، ولاول مرة ، تتمكن العظمة الداخلية للموقف الاكدي ازاء الحياة - والتي تتصف بالسماء ذاتها - ان تعبر عن نفسها بصفة فعالة في صيغة نصب تذكاري . ولقد حفر هذا المنظر من قبل امير متأخر ، وعلى اكثر احتمال كان احد ملوك سومر واكد ، - بل ربما هو الملك شلكي Shulgi - على جدار صخرة في مدخل الطريق الى آسيا لكي يخلد على الدوام انتصاره على اللوبيين (٢٥٥) (لوح ١٥٧) .

ان تطور الفن الاكدي في هذا العصر العظيم الذي انقسم هنا الى ثلاثة اجيال ، يؤيده النقش على الاختام الاسطوانية في العصر ذاته ، في عدد كبير جدا من الاختام الاسطوانية المنبسطة التي ما تزال باقية . ولقد جمعت هذه الاختام الان ونظمت وعرضت بشكل منسق (٢٥٦) الامر الذي يمكن المرء من ان يقدر بان النقش خلال هذا العصر المهم للفن قد تعقب ذات السبيل في الاسلوب الذي سلكه الفن المعاصر العظيم .

ومن العجيب حقا انه لا يوجد ختم واحد من الاختام الاسطوانية الاكدية الكثيرة له ادنى ارتباط من ناحية



اللوح ١٥٢ نحت ناتئ على الصخر بالقرب من دربندي گاوور .

الكتابة بمؤسس السلالة الحاكمة سرجون العظيم . ومع ذلك فانا نعرف امثلة جيدة للنقش على الاختام الاكدية من عهد ابنه انخيدو آنا وعهد والده مانشتوسو وعهد حفيده نرام سن . وكذلك عهد ابن حفيده شار كالي شري ايضا . والواقع اننا حتى في وقت متأخر اكتشفنا طبعة ختم تحمل اسم احد خدم آخر ملك اكدي وهو شودورول Shudurul (٢٥٧) * .

ان تطور بداية المرحلة الاولى من النقش على الاختام الاكدية التي تعود الى بداية حكم سرجون ، يجب ان يقع بين آخر مرحلة للنقش على الاختام من عصر سلالة اور الاولى ـ اي المرحلة التي انتجت طبعات لوكالاندا Lugalanda واوروكاجينا Urukagina ** في لكش ـ من ناحية ، وعصر انخيدو آنا او مانشتوسو من ناحية أخرى . غير انه لما كان هذان العصران معروفين لدينا فانا نشعر ، ونحن محقين في ذلك ، بان نربط سرجون الاكدي مجموعة من الاختام التي تقع ، نتيجة اسلوبها وصيغها التصويرية ، بين العصرين اللذين مر ذكرهما الان تماما (٢٥٨) . ذلك ان الختم الاسطواني لاذا حارس انخيدو انا (٢٥٩) يحمل افريزا من الرسوم التي ما تزال تمثل الطريقة السومرية تمثيلا تاما . ما عدا التجسيم الواضح في صياغتها وتفكيك تركيب موضوعها بشكل اكثر . وتلك ـ مع بعض تفاصيل الزي ـ هي وحدها التي تميزها عن اختام عصر سلالة اور الاولى . ومن ناحية اخرى هناك موظف اخر لدى انخيدو انا هو كوكودگ Kukudug ؟ (٢٦٠) له ختم من الطراز الذي كان قد غدا ذا صفة اكدية حقيقية . وعلى طبعة من ختمه التي عثر عليها في اور ، نلتقي في وقت مبكر جدا بالمشهد الاكدي المألوف لسلالة من المواشي هو جاموس مائي بقرونه الكبيرة الملتوية . وينبغي القول بانه حدث خلال حياة انخيدو انا ، اي خلال الجيل الاول بعد سرجون ، اول تحول كبير في اسلوب النقش الاكدي على الاختام . فهذا التغيير الذي شاهدناه في قرص انخيدو انا ـ اذا ما قارناه مع مسلة انتصار سرجون ـ اخذ النحت المجسم في

عهد مانشتوسو اخ انخيدو انا ، يبين ان الفن العظيم في ذلك العصر ذاته قد خطا خطوة عادلة الى امام .

اما تطور النقش على الاختام الاسطوانية في عهد حكم مانشتوسو والذي لا يمكن ان يكون بعيدا في زمنه عن عهد اخته انخيدو انا ، فان من العسير في الوقت الحاضر ان نميزه اكثر من تطور نحت التماثيل خلال حكمه .

ولقد ورد اسم امير من سوسة تولى الحكم في عهد مانشتوسو ، ويدعى اشبوم Ishpum (= تيرسوب Tirsuh) في كتابة على طبعة ختم وجد في سوسة ، وهذا الختم ينتمي الى مجموعة من الاختام الاسطوانية التي وضعها السيد ر . م . بومر R. M. Boehmer (لوح ٣٨) *** سوية تحت عنوان (الاكدية ٢) .

وعلى هذا الختم صف من الالهة يتقاتلون كل اثنين منهم بالرماح وهم يشبهون الى حد ما اولئك المحاربين في المسلة المصنوعة من حجر الكلس والمعاصرة له على اكثر احتمال والتي جيء بها من لكش (انظر ما سبق

* شودورول (٢١٦٨ ـ ٢١٥٤ ق م) . وقبل توليه الحكم اخذت الامبراطورية الاكدية تحتضر . وقد سعى ان يعيد الى اكد شيئا من مكانتها فبسط نفوذها الى الشرق . ولكن مساعيه لم تكن كافية لصد الخطر اعداءها وخاصة منهم الكوتيون .

** اوروكاجينا احد ملوك لكش في نهاية عصر فجر السلالات وصاحب اصلاحات اجتماعية واسعة فقد ازال عن كاهل عامة الشعب اضطهاد الكهنة واعوان الامير قبل الحكم .

*** وعنوان كتابه من الاخرى Die Enwicklung det Glyptik Wahrend Der Akkad zeit (Berlin 1965



اللوح ٩ / ١ ختم اسطواني من العصر الاكدي .



اللوح ٩ / ١ ختم اسطواني من العصر الاكدي .

اللوحان ١٣٤ - ١٣٥) اما شكل القتال وبصفة خاصة الامساك باحد الاعداء من لحيته باليد اليسرى لغرض ضربه بهراوة باليـد اليمنى ، فانه كان يستخدم باستمرار على الاختام الاسطوانية من المرحلة الاكدية الثانية (٢٦١) وعلى المسلة من لكش . وطبقـا لذلك لابد وان تنتمي الاخيرة الى الجيل الاكدى الثاني .

اما مدى انتقال الاسلوب الذى استعمل في النقش على الاختام في عهد الجيل الثالث من السلالة الاكدية ، اى عهود حـكم كل من نرام سن وشار كالي شري ، من تلك المرحلة الاكدية المبكرة ، فيمكن مشاهدته على مجموعة من الاختام الاسطوانية التي تحوى كتاباتها اسماء هؤلاء الملوك (٢٦٢) وكذلك في الطبعات التي وجدت في تلو مع اسم حاكم لكش لوكال اشكال Logal - Ushumgal في عهدى نرام سن وشار كالي شري (٢٦٣) (لوح م ٤) .

ولقد استخدم النقش على الاختـام في العصر الاكدى وفي آن واحد ، مبدأين للرسم : احدهما يتمثل في ترتيب متحـرر متفكك . والثـاني في تـرتيب متـرابط . ولقـد مثـل مظهر الختـم المتطـور تطورا ساميا خلال هذا العصر في التركيب المشدود وعرض بطريقة كلاسيكية في ختم ابن - شروم Ibn - Sharrum كاتب شار كالي شري وهو الآن من مجموعة دى كلارك declerq (رقم ٤٦) (٢٦٤) لوح و ١) . ففوق شريط عريض يرمز الى نهر بين الجبال تقف جاموستان قويتان ترفعان رأسيهما متدابرتين بتناظر كامل ويبدو كل واحدة منهما وكأنها على وشك ان تشرب من اناء يتدفق بالماء امسك به امام كل منهما بطل عاري ، اثنى ركبته ، ورأسه مواجه لنا . ولقد ملء الفراغ بين قرون الحيوانين بكتابة من ثمانية حقول . والطـابع العام لهـذا الختم عبارة عن تصميم زخرفي كامل حسب الاسلوب المترابط ، ومع ذلك فانه متحرر من التجميـع الجامد الذي نشاهده في فراغ ثابت من العصر السومري ، وهو اتحاد كلاسيكي بين الصورة والكتابة .

الى اى مدى ارتفع النقش الاكدي على الاختام في هذه الصورة عن التجميع الجامد للشريط المصور ؟ . كما ان نقاش الاختام الاكدي كان يتطلع بسرور الى احداث تنويعـات جديدة في هذا الاسلوب المترابط (٢٦٥) (لوح و ٢-٣) . ومع ذلك وفي هذا العصر بالذات وجدت اختام اسطوانية اخرى ، مثلما هو الامر بالنسبة للرسوم التي صورت على مسلة الانتصار العظيم الذى حققه نرام سن . فقد استطاع النقـاشون ان يرتبوا الرسوم الادمية على سطح مصور وبالطريقة التي امكن بها الحصول على التأثير الحقيقي للفراغات . ومما ينتمي الى هذه المجموعة مشهد احتفال يمثل - طبقا للكتابة المرفقة به - احد الكهنة امام امرأة تجلس على العرش هي تودشار ليش Tudesh Shar Libish خطيبة الملك فهـذا المشهد على طبعة ختم من تلو (٢٦٦) يقع في العراء الذي يشار اليه بشجرة صنوبر وجدت بمفردها في المشهد المصور (لوح م ٤) . وفي الاستطاعة ان نحدد تاريخ هذه الطبعة لانها ضمت اسم لوكال اشكال ، واشارة من عصر شار كالي شري . امـا الاشـخاص المصورون والذين حـددت هوياتهم بالكتابات المصاحبة للرسـوم فهم خطيبة الملك ، والكاهن الساحر دادا Dada واحدى الخادمات . اما تودشـار ليش فانها في شكل جسدها وهيئتها تذكر المرء بكل تفاصيل التمثال الصغير الذي قدمه الـكاتب شرش داكال الى نرام سن (انظر ما سبق اللوحان ١٥٠، ١٥١) . ترى هل ان هذا - بعد كل ذلك - هو شخص امرأة ام انه شخص نرام سن نفسه ؟ ان رسم مثل هـذه المناظر الصغيرة في النقش على الاختام نادرا ما يشير الى حركة بذات الطريقة التي تشير بها مسلة انتصار نرام سن والمحفوظة الآن في باريس (الالواح ١٥٥ - ١٥٦) حتى





اللوح ٢ و ٣ ختمان اسطوانيان من العصر الأكدي.

عندما تحرر ذاتها من القيود المكانية تماما . هناك عدد قليل من مناظر الصيد من العصر الاكدي المتأخر تحتوي على خطوط للارض ترى في شاكلة امواج طويلة مشابهة لتلك التي احتوتها مسلة نرام سن وتسمح للرجال والحيوانات بان تندفع عبر السطح المصور (٢٦٧) (لوح ٥ ٧).

ومع ذلك فان اعظم عطاء مهم قدمه النقش على الاختام — حسب معرفتنا بالفن الاكدي — هو مادة موضوعه وليس شكله . فالى نهاية عصر سلالة اور الاولى ، وعن طريق المصادفة حسب ، كان نقاش الاختام يدخل في مجاميع الصور الالهة العظام من مجموعة الالهة . واذا ما تم ادخالهم فان ذلك لايكون الا في مشاهد تقديم قربان أو الاحتفال بسكب الماء المقدس امام احد الألهة . غير اننا في العصر الاكدي نشاهد في كل مكان مناظر محفورة مأخوذة من العالم الاسطوري للالهة العظام الذين سجلت تصرفاتهم ونكباتهم على اكثر احتمال في اناشيد ملحمية في ذلك الوقت . صحيح اننا لم نحصل في الواقع على اي من امثال هذه الاناشيد الملحمية من العصر الاكدي ، ولا نعرف سوى ان نقول انها جرت في عصور متأخرة ، وهي العصور التي كانت قد تبدلت فيها تبدلا كبيرا واصبحت في صيغة مقدسة . ولذلك فليس من المستغرب ان لا نستطيع ، الا بصعوبة كبيرة ، ان نشخص بعض المناظر من الاختام الاكدية الاسطوانية بحوادث من تصاوير ملحمية متأخرة للاسطورة الدينية : والاكيد من بينها هو صعود ايتانا Etana ٭ الى السماء (٢٦٨) (لوح ٥ ٦) على ان اشهر القصائد الملحمية واكثرها انتشارا في الشرق القديم ، ونعني بها ملحمة كلكامش ، لم تظهر بين هذه الملاحم اطلاقا . ومع ذلك فان الموضوع الاساسي لملحمة كلكامش (٢٦٩) ، اي كفاح غير مثمر للبطل يسعى للحصول على حياة ازلية ، قد اصبح في الغالب هو الموضوع الرئيس لكل القصائد الملحمية الاكدية . فهذه القصائد اما ان تكون ، مثل القصيدة الملحمية عن خلق العالم مختصة بتكوين العالم على يد جيل جديد من آلهة يصارعون الجيل القديم والفوضى الاصلية ، او انها — مثل قصيدة اغواء ابا اله اريدو من قبل انانا الهة الوركاء قد تحولت في الاخير الى انعكاس للاحداث التاريخية وهذا يعني في هذه الحالة تحويل الزعامة من اريدو الى الوركاء (٢٧٠).

والقصيدة الملحمية تشاؤمية بالنسبة الى الانسان وامله في الحياة الازلية . فاذا كان الانسان في العهود السومرية ، مثل بقية الخلق والوجود ، جزءا من دورة الموت والحياة ، فان الموقف الاكدي الرسمي ينطوي على الاعتقاد ان الالهة العظام عندما يخلقون العالم ، فانهم يحتفظون بالحياة لانفسهم ويخصون بها البشر كلا حسب احترامه للالهة . وان الابطال وحدهم هم الذين يستطيعون التطلع الى المزيد ، لكنهم يخفقون كلهم سويةً في النهاية ، مثل ادابا Adapa ٭٭ وكلكامش وايتانا . فمثل هذه الحلقة الموضوعية كان نقاش الاختام يتناولها بسبب اهمية محتواها على وجه التأكيد وليس بسبب الاحتمالات الاسلوبية لنقش صور فردية منها على ختم اسطواني صغير (٢٧١).

على ان السؤال الذي يفرض نفسه في المقدمة هو ما اذا كانت المنحوتات الناتئة ذات المساحات الكبيرة قد تناولت ايضا في العصر الاكدي هذه المادة الملحمية ، وما اذا كان النقش على الاختام ، حسب هذا الاساس ، مجرد تقليد لتلك المنحوتات . فسؤال مثل هذا لا يمكن الاجابة عنه في الوقت الحاضر نظرا لقلة الامثلة من المنحوتات الناتئة . على ان في مقدور المرء ان يتصور بيسر بعض

٭ ايتانا الراعي صعد الى السماء على ظهر طائر ، وهو احد الملوك لمدينة كيش التي هبطت اليها الملوكية من السماء بعد الطوفان .

٭٭ ادابا وتعرف في الادب السومري اسطورة باسمه .





اللوحان و ٤ ، و ٥ ختمان اسطوانيان من العصر الاكدي





اللوحتان ٦ و ٧ . ختمان اسطوانيان من العصر الأكدي

الرسوم التصويرية للاساطير الدينية والملاحم التي حفظت لنا الآن على اختام اسطوانية مقدمة في شكل منحوتات ثالثة كبيرة . فعلى ختم اسطواني (٢٧٢) صنع من حجر اللازورد ارتفاعه ثلاثة سنتمترات تقريبا ، عثر عليه في كيش (لوح ٥ أ) مشهد قتال عقد فيه النصر لثلاثة من الالهة ضد خمسة آخرين . وقد نقش هــذا المشهد بحرية وحيوية وبطلة داخلية في مفهومه ، اي ان الموضوع يبـدو اكثر ملائمة لتصويره بمقاييس واسعة . ومما يشارك في ذلك التحية التي يتلقاها الاله الشمس ساعة صعوده الى جبـل العالم السفلي ، من قبـل شقيقته العلوية المجنحة عشتار ، ومن قبل ابا Ea اله المياه التي تمنح الحياة ، ووزير ابا المدعو اوسميا Usmia الـذي يشبه وجهـه يانوس Janus ، على احد الجانبين ، ومن قبـل نورتا Ninurta رامي السهام وقاهر الطائر زو ZU على الجانب الآخر . فهذا المشهد يود المرء ان يراه على شكل صورة جدارية وعلى نطاق واسع بدلا من ان يـــراه مصورا على ختم اسطواني مثل هذا الختم الموجود فعلا في المتحف البريطاني (٢٧٣) (لوح ٥ ب) ويرافق احد الاسود ، وهـو رمز الموت والعالم السفلي ، نورتا البطل بـين الالهة والذي تغلب على طائر الشر وقدمه الى الاله ابا مرة اخرى ، بينما نجد من الناحية الاخرى ثورا وهو رمز الحياة منذ عصر فجر التاريخ مرافقا لابا . وعلى مقربة من عشتار تنمو شجرة الحياة في جبل العالم السفلي .

وليس من المحتمل ان يكون موضوع الملحمة الاسطورية قـد تم اقتصاره ، بالنسبة للفن الزخرفي ، على الاختام الاسطوانية خلال العصر الاكدي . فلو كان لدينا البعض من اتجاهاته التذكارية لكان الفن الاكـدي هو المتفوق ، حتى بوضوح اكثر مما عليه الحالة الآن في الاسلوب والمحتوى ، على كل الفنون التي سبقته او اعقبته في الشرق الادنى .

هـ الأنبعاث السومري - الأكدي

(من اور بابا Ur - Baba ملك لكش الى سومـو أبم Sumu Abum ملك بـابـل)

عندما هزلت قوة السلالة السرجونية وجيشها ، اندفعت قبائل كوتي Guti المتوحشة التي كانت تهدد الامبراطورية منذ عهـد شار كالي شري ، من الجبال الايـرانية بأتجاه اكد تدمر المدن والمعابد ، وتمسك بزمام السلطة في يدها . ولم يبق من البلاد سوى الجزء الجنوبي الذي لم تمسه يد التخريب على نطاق واسع . وهكذا وبعد انهيار الامبراطورية الاكدية بدأ الانبعاث السومري الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً ببلاد سومر قبل العصر الاكدي ، في حين استمر ملوك الكوتيين في شمالي البـلاد يسعون ويعملون على انشاء شكل من امبراطـورية . ولعل بعث المفاهيم والصيغ القديمة للدين والسياسة ولأدارة الدولة كان اكـثر اصالة في العصر الذي سبق الانتصار على الكوتيين واخراجهم من الـبـلاد على يـد اوتوخيكال Utuhegal ملك الوركاء ـ في مـدينة ننكرسـو (تلو) * في عهـدي الاميرين اور بابا وكـوديا Gudea ** . على انها ما لبثت ان بلغت ذروتها في عهـود كل من اور نمو Ur - Nammu وشولكي Shulgi وامارسن Amar - Sin وشوسن Shu - Sin ***

* تلو واسمها القديم كرسو ، وهي مدينة الاله ننكرسو ، وقد وجدت فيها تماثيل كثيرة لسلالة اور ننشي والسلالة التي من حكامها اور بابا وكوديا ، وتقع في ناحية الرفاعي على بعد ٥ كم الى الشرق من نهر الغراف .

** كوديا حاكم لكش في نهاية الالف الثالث ق . م له نشاط واسع في حقل البناء والري وكان في الوقت ذاته اديباً وعالماً وقائداً عسكرياً . وترك لنا تماثيل كثيرة .

*** تتكون اور الثالثة من خمسة ملوك هم أور نمو ، شولكي ، امر سين ، شوسين ، وابي سين ودام حكمهم ٢٠٥١ ـ ١٩٤٥ ق . م

ملوك سلالة اور الثالثة (٢٧٤) . ومع انه لا يفكر بان العناصر الاكدية ما لبثت ان غدت اكثر فاكثر جزءاً من الحضارة السومرية الجديدة ، فان من الافضل ، بالنظر الى ذلك ، ان نأتي على وصف النتاجات الفنية من هذا العصر الذي قامت فيه دولة سومر واكد ، وان نردها الى الانبعاث السومري الأكدي .

وقد استمر هذا الانبعاث حتى وصول موجة جديدة من قبائل بدوية سامية هي القبائل الكنعانية التي تغلغلت بين سكان البلاد الى درجة ان الامراء الأجانب من عيلاميين او كنعانيين ، استطاعوا في كثير من المدن ان يقبضوا على زمام السلطة فيها . ذلك ان السلالتين الحاكمتين الجديدتين في ايسن Isin ولارسا Larsa كانتا كنعانيتين في الأصل ، وقد بدأتا تشتركان في السيطرة على البلاد . وقد استمر ذلك في اول الامر عن طريق شكل ظاهري للحضارة السومرية الاكدية . وليس في مقدورنا ـ الى ان اسس سومو ـ ابم الكنعاني مملكة بابل ـ ان نتحدث عن حضارة بابلية قديمة مميزة ، ومن ثم نتحدث عن الفن البابلي القديم .

١- الكوتيون والفن

ليس في الامكان تشخيص هوية الكوتيين انفسهم عن طريق علم الآثار . وقد اكد ف . اندريه ان هناك بناء ما في الطبقة (أ) من معبد عشتار في اشور (٢٧٥) يمكن ان يعزى الى الكوتيين ، لأنه الوحيد الذي شيدت اسسه من احجار مستخرجة من المقالع الحجرية . ولكن ما لبث ان اكتشفت بعد ذلك اسس حجرية اخرى في كل مكان لا يعود اصلها الى الكوتيين بكل جلاء . وفي مثل هذه الناحية ليس امام المرء الا ان يفكر في العمارة الكبيرة المشيدة من احجار في تل الخويرة في شمالي بلاد الرافدين ، والتي بدأت في العصر السومري القديم ، بان لها ارتباطاً بالحوريين الذين ظهروا في الألف الثالث قبل الميلاد ، وليس بالكوتيين (٢٧٦) . ولقد وجدت اختام في اشنونا يود هـ . فرنكفورت H. Frankfort ان يعزوها الى الكوتيين (٢٧٧) وموضوعها اكدي غير ان مظهرها غير محدد الى درجة اننا لا نستطيع ان نلتقط منها اية اشارة ايجابية فيما يخص الاسلوب .

وليس مستطاعاً ان نقرر ما اذا كان الكوتيون اقوياء وكثيري العدد الى درجة انهم استطاعوا ان يؤثروا على السكان السومريين الاكديين من الناحية التكوينية ، وربما من الناحية الفكرية ايضاً . ذلك لأن سحنة الاقوام الجدد والذين كانوا يختلفون عن كل اسلافهم السومريين والاكديين القدامى ، والذين سيطروا على فن التصوير في عهد كوديا (انظر ما سبق) يمكن ان تكون ذات علاقة بالكوتيين ، وذلك ابعد ما يستطيع المرء ان يتحدث عنه . غير ان مثل هذا لا يمكن التدليل عليه . فهناك قطعة من تمثال كتب عليها اسم واحد يدعى لاسكان Lasagan بن اسماتين Asmatien يظهر عليه انه كوتي ، اذا كانت هذه الاسماء كوتية كما يعتقد ذلك لاندسبركر Landsberger . فالتمثال في الواقع يبين سمة خاصة لكن الوجه مفقود لسوء الحظ . وكانت هذه القطعة قد اكتشفت في القصر في ماري (٢٧٨) .

٢ - العمارة خلال عصر الانبعاث السومري - الأكدي

كانت حصيلة النشاط المعماري خلال عصر الانبعاث السومري والاكدي في عدد الابنية وحجومها اكثر من ان يدرك مداها . ففي كل المدن من اي نوع كانت في اريدو ولكش والوركاء واور ونفر ، وفي مدن منطقة ديالى ، واشور وماري وشمالي بلاد النهرين ، لم تقم معابد منفردة حسب وانما معابد واماكن مقدسة عديدة ، ولا يمكن ان نفهم غرضها الرئيس وتطورها التاريخي الا اذا حاولنا - عن طريق دراسة الابنية المهمة من ذلك العصر بشكل منسق - ان نفهم السمات المميزة والاسلوب الظاهر لهذه الابنية بمثابة تعبير عن المعنى الداخلي لها . وحين يبدأ المرء بذلك فانه يستطيع ان ينتقل من البسيط الى المعقد ، ومن الواطيء الى العالي ، ومن مادة البناء الى تخطيط الابنية والتصميم الفني لها .

(أ) بناء المعبد :

كان العنصر الرئيس في البناء ما يزال هو اللبن الذي كان يحول الى آجر صلب حين يحتاج اليه لعمل كساء واق أو لبناء المجاري اما الحجر فلم يستعمل الا نادرا . وكان شكل الآجرة يشبه الشكل السائد في العصر الاكدي ويختلف في ان شكله قد تغير من مربع الى نصف مربع . على ان ابعاد الاجرة كانت اصغر بصفة عامة ، ونادرا ما يتجاوز طولها اربعين سنتمترا وعلى خلاف الكتابات المختومة في العصر الاكدي . اصبح الآجر في هذا الوقت يكتب باليد . من امثال الآجر الذي عثر عليه في تلو والذي يعود الى اور بابا نمخني Nammahni وكوديا . وفي كتاباته يقص علينا كوديا كيف ان احد الآلهة اشار عليه في الحلم الى مقاس طابوق لمعبد ننكرسو . وهكذا فان العنصر الاساسي للبناء كان يعد ذاته ذا اهمية دينية سحرية . ذلك ان تماثيل الاسس كانت تستعمل ايضا بدافع سحري . فقد كانت هذه التماثيل خلائف لما سمي بأشكال الاسافين التي عرف استعمالها في فن العمارة السومرية منذ عصر ميسلم وما بعده . ولو ان شكلها قد تغير الآن بطء على الرغم من عدم تغير طبيعة المعتقد الاساسي الذي استندت اليه وتعني به دك الشر باستعمال الأسافين .

وفي عهدي اورنانشي وكوديا ظهرت اول تماثيل الاسس المصنوعة من البرونز في صفة آله راكع ذي لحية طويلة وتاج ذي اربعة قرون ، وهو يدق وتدا اشبه بالمسمار في الارض بكلتي يديه (٢٧٩) (لوح ١٦٠) . ويمكن مشاهدة مثال لهذا التمثال في منحوتة تابعة لحاكم سوسه المدعو بوزر - ان - شوشنك Puzur - In - Shushinak في نهاية العصر الاكدي (٢٨٠) (لوح ١٥٨) . ومنذ عهد حكم اورنمو فما بعد ، استبدل الآله الراكع برجل أو امرأة يحمل سلة البناء على رأسه ، بل ان الأسفين قد تم حذفه حتى في عهد حكم اورنمو (٢٨١) (لوح ١٥٩) .

والانجازان الرئيسان لفن العمارة في هذا العصر هما اولا : الزقورة الحقيقية ، اي المنصة المرتفعة بشكل صناعي لمعبد مخصص لاله المدينة التي لها مخطط ارضي مربع في الغالب يبلغ ارتفاعها من عشرين الى ثلاثين مترا ، وقد



اللوح ١٥٨ جزء من نصب تذكاري من حجر الكلس عليه كتابة بوزر - ان - شوشيناك ، من سوسة ، الارتفاع ٥٧ سم . متحف اللوفر باريس .

اللوح ١٥٩ تمثال اساس من البرونز عليه كتابة لاور - نمو . الارتفاع ٢٢ر٥ سم . مكتبة بيربونت مورگان في نيويورك .

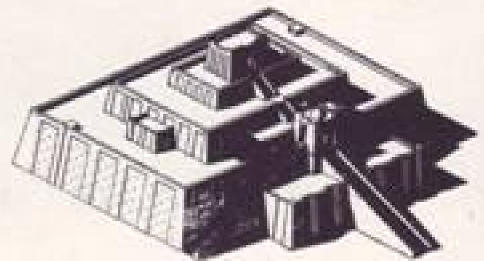
اللوح ١٦٠ تمثال اساس من البرونز عليه كتابة لكوديا - من تلو . الارتفاع ٢٠ سم . متحف اللوفر باريس .

تكون لها جدران خارجية منحدرة او متدرجة . وثانيـــا : طراز بناء المعبد الذي يشاد على ارض مستوية وفيه خلوة عريضة على الأقل . وليس لدينا دليل على هذا من عصور متقدمة .

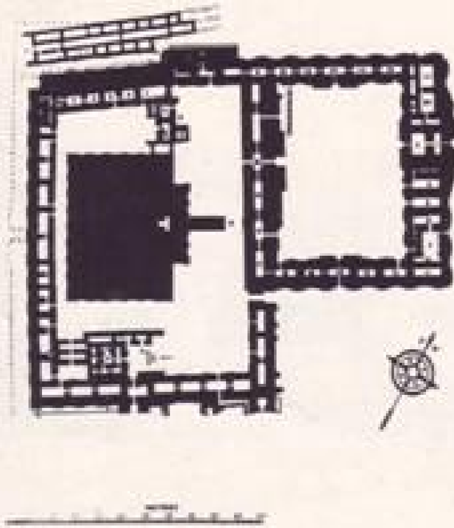
ولعل احسن زقورة تم الحفاظ عليها من بلاد الرافدين هي زقـــورة نَنّا Nanna آله القمر في اور (٢٨٢) (لوح ١٦١) . فهي مدينة في الحفاظ على حالتها الجيدة الى سمك آجر التغليف الذي استطاع به اورنمو ان يغطي لب البناء (٢٨٣) (الشكلان ٣٩ ، ٤٠) .

ذلك ان الزوايا الاربع كانت قد وجهت نحو الجهات الاربع ، وقد رتب التغليف في شكل طلعات ودخلات . اما السلم الذي يهبط بتعامد في اتجاهه مع الضلع الشمالية الشرقية فمن المحتمل ان يؤدي قدما الى الطبقة العليا التي شيد عليها المعبد العالي الحقيقي . واما السلمان الجانبيان فانهما يرتبطان ، عند الطبقة الاولى ، بالسلم الرئيـــس الذي يؤدي بشكل منفصل الى الطبقة الثانية من الزقورة .

ولقد شيد برج معبد آن في الوركاء (٢٨٤) (لوح ١٦٢) مثل برج معبد اورنمو في اور ، على قمة دكات أقدم



الشكل ٣٩ تخطيط مكمل لزقورة اور - نمو في اور .



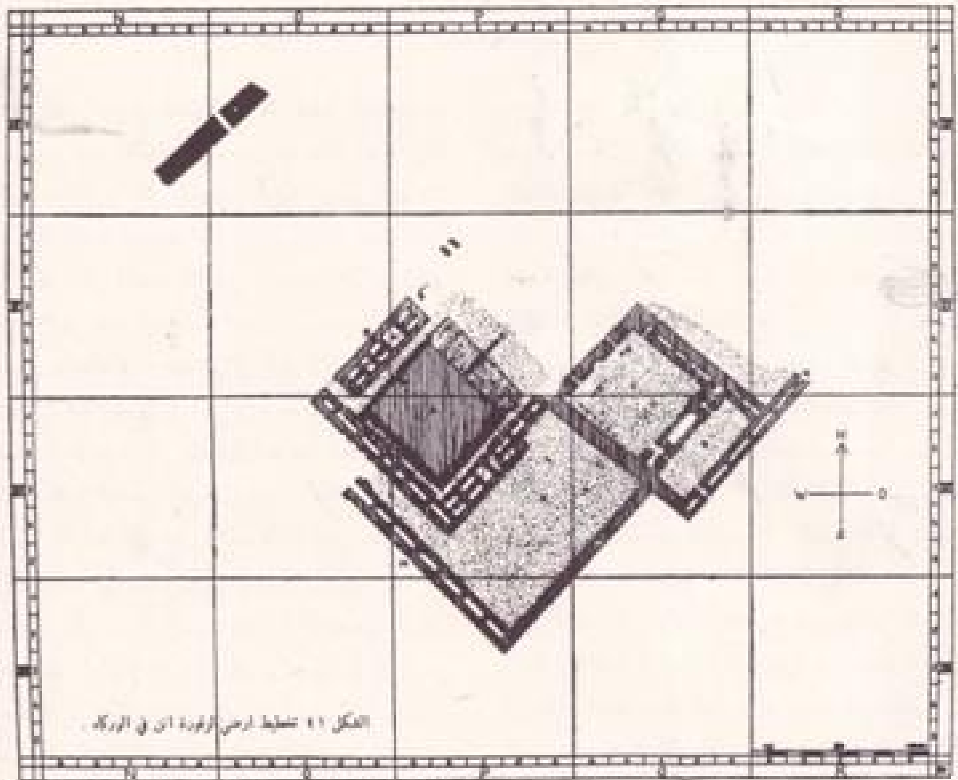
الشكل ٤٠ تخطيط ارضي لزقورة اور - نمو في اور .



اللوح ١٦١ زقورة أور ـ نمو في أور



اللوح ١٦٢ زقورة في حرم إي ـ انا في الوركاء



الشكل ٤١ تخطيط ارضي لزقورة آنو في الوركاء .

وكان اكثر بساطة من برج معبد اور (الشكل ٤١) ومع ذلك فاننا نجد هنا ان الغلاف لم يصنع من الآجر وانما من اللبن المضغوط ولم تكن الجدران الخارجية ذات ظهر مدرج وانما زودت بطلعات مستوية . وحتى الآن يمكن بيسر مشاهدة طريقة البناء المصنوع من اللبن . فبين طبقات اللبن توجد ، على ابعاد منتظمة ، طبقات من حصران الأسل لكي تجعل البناء قوياً . اما في الطبقات العليا فقد استبدلت الحصر بحزم من القصب . وبالاضافة الى ذلك فهناك ثقوب تخترق قلب البناء بقنوات افقية فيها حبال من البردي يبلغ سمكها سمك ذراع الرجل . والغالب ان هذه الحبال قد استخدمت لأسناد الجدران الخارجية ازاء ضغط ثقل اللبن من الداخل .

وتغطي الزقورة في الوركاء مساحة مربعة طول ضلعها ستة وخمسون متراً . اما ارتفاع قلب البناء فلابد انه كان يبلغ نحو اربعة عشر متراً . وكانت هذه الزقورة قد توجت بالمعبد العالي الحقيقي . واستطاع لوفتس Loftus * ان يشاهد بقاياه في اواسط القرن التاسع عشر .

وحتى اليوم ما يزال يصعب اعطاء قرار فيما اذا كانت الزقورة التي تشيد اصطناعياً في العصر السومري الحديث ، تعتبر ايضاً تعبيراً عن مفهوم ممارسة دينية جديدة ، أو ان الزقورة بالشكل المعروف لنا منذ عهد اورنمو هي مجرد تسلم وتقديس شكليين لما قد ظهر قبلاً وتطور بصفة صحية اثناء اعادة بناء معبد خلال قرون ، كما هو الأمر بالنسبة الى زقورة آنو في الوركاء او المعابد السومرية الاولى في اريدو ـ ونعني به اقامة المعبد الرئيس على منصة عالية .

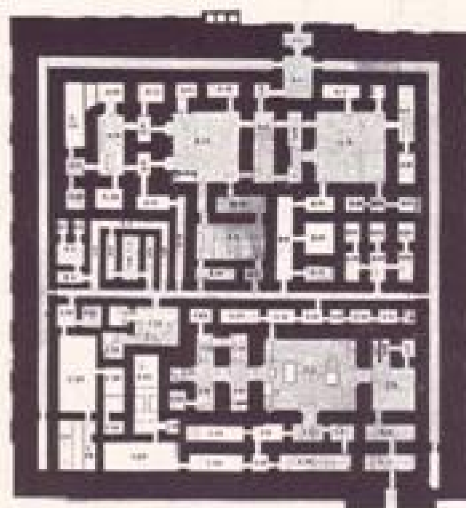
وبما ان اورنمو بنى ابراجه المدرجة في اور ، والوركاء ، واريدو ، ومدن اخرى على نفس الموضع ،

* لوفتس من المنقبين البريطانيين الأوائل حفر في عدة مواقع اثرية وخاصة في الوركاء في عامي ١٨٥٠ و ١٨٥٤ ، وفي تيرو عام ١٨٥٤

حيث كانت تقوم في العصور السابقة المنصة العالية للمعبد الرئيس ، فمن المعقول ان نفترض ان هناك تقليداً دينياً وليس انقطاعاً في تطور المفاهيم الدينية . ومع ذلك فاذا كان هذا التقليد قد وجد فان من الممكن لنا حينئذ ايضاً ان نربط شكل المخطط الأرضي والتخطيط الداخلي للمعبد العالي الذي يعود الى بداية العصر السومري (المعبد الابيض والمعابد في اريدو وفي تل العقير (انظر الاشكال ٤ . ٥ ، ٦ ؛ فيما سبق) بما اورده هيرودوتس عن المعبد المشيد على زقورة بابل مؤخراً فيما بعد العصر البابلي ، لكي نستطيع ان نقيم اهمية الزقورة . وكان لجميع هذه الابنية الأثرية التي سبق ذكرها بناء ديني يشتمل على غرفة داخلية فيها منصة مشيدة بالقرب من احد الجدارين القصيرين وهي بمساحة مناسبة جداً لأستخدامها كمكان للاستراحة . واضافة الى ذلك كان يوجد على الدوام في وسط الغرفة شكل مائدة للنذور مشيدة من الأجر . وطبقاً لما ذكره هيرودوتس (ج ١ ، ١٨١) كان المعبد القائم على الزقورة يحتوي على لوازم العبادة الرئيسة فيه ، اي مقعد ومائدة . وهذا يتناسب تماماً مع الدكة ومائدة النذور . ولقد ذكر هيرودوتس ان الزواج المقدس بين مردوخ وعروسه المختارة قد جرى في المعبد . وطبقاً لهذا فان بمقدورنا ان نشخص المعبد على الزقورة أو جزءاً منه على الاقل بما يعرف باسم گيگونو Giguna والذي يشار اليه غالباً في النصوص المسمارية بانه المكان المعتاد لأقامة حفل هذا الزواج . وهذا يوضح مرة اخرى السبب في ذكر كلمة كيكونم Kukunnum(٢٨٥) في الأجر الذي شيدت منه الزقورة في چوگا زمبيل * Choga Zambil بالقرب من سوسة على يد احد ملوك العيلاميين في الألف الثاني قبل الميلاد ، بانه جزء من المعبد العالي .

ومنذ عصر فجر التاريخ نشأ مفهومان دينيان واخذا يرتبطان بشكل متزايد سوية بين النظام الكوني الارضي للدولة السومرية ، والقوى السماوية . فمن ناحية هناك طقوس الزواج المقدس بين الآلهة (او الاله) والملك (او الكاهنة) . ومن ناحية اخرى هناك التشبيه المستمر للآلهة الرئيسة بالبشر وذلك عن طريق استيعاب السومريين لمفهوم الملك بمثابة حاكم ارضي لا يمكن الوصول اليه الا بواسطة طقوس بلاطية دقيقة . واذا كانت شعائر الزواج بين الانسان والآله تجد اسمى تعبير معماري لها في الزقورة الشاهقة الى السماء ، فان مفهوم الآله في صفة انسان يحكم العالم ويتلقى المتضرعين اليه يسخاء يجد تعبيره بصفة مساوية لذلك الشكل الخاص للمعبد ، حيث تكون الباب والساحة والغرفة العريضة الواقعة امام الخلوة ، والخلوة الرئيسة الواسعة التي فيها مدخل العرش كل هذه جميعها ، على محور واحد في شكل تعاقب من الغرف يقاد عبرها المتضرع بيد وسيطه ، وبحتمية محددة الى هدفه ، الى الحاكم السماوي الجالس على العرش . ولعل افضل مثال متوفر لدينا عن هذه الطريقة السومرية الحديثة في البناء من حجم تذكاري ، هو ما عرف باسم معبد نتكال في گگپارکو . اي على اقامة الزوجة الملكية للاله في معبد ننا الرئيس باور (٢٨٦) (الشكل ٤٢) . المعبد الذي اقامه الملك امر سن للاله انكي في منطقة المياه ، اي في الجزء الجنوبي الشرقي من مدينة اور ، هو اكثر اعتدالا في حجمه لكنه مماثل بصفة جوهرية (٢٨٧) (الشكل ٤٣) . ذلك ان الخلوة الواسعة والغرفة التي تقع امامها متساويتان في السعة ، وتؤلفان شكلا مستطيلا ، ويقع مدخله وسط جانب واحد من الجانبين الطويلين ، على المحور الرئيس للمبنى برمته . وتدعم الجدار الذي يتوسطه المدخل ابراج . وفي هذا المعبد يقع المحراب المعد بصورة الآله

* وتختلف هذه الزقورة القائمة في بلاد عيلام عن الزقورات العراقية بأنها ليست مصمتة بل فيها فراغات . وقد شيدها الملك العيلامي انتاش . كال الذي كان معاصرا لملك بابل الكشي كاشتلياش الرابع ١٢٤٢ ـ ١٢٣٥ ق.م



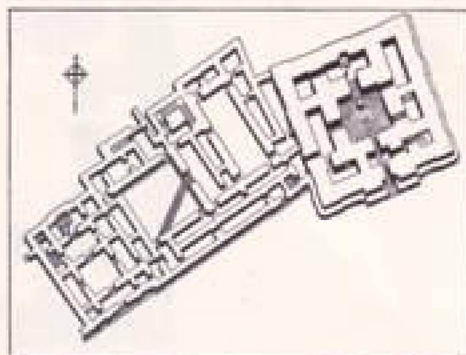
الشكل ٤٢ تخطيط ارضي لمعبد ننكال في كيبارنكر في اور .



الشكل ٤٣ تخطيط ارضي لمعبد انكي لارسن في اور .

الجالس على العرش غالبا ، في جدار المؤخرة الداخلي للخلوة ، وعلى المحور الرئيس للبناء كله ، لكننا لم نعد نستطيع تشخيصه . والبناء محاط بسور مستطيل على جوانبه غرف بنيت فيه ، وهو يحيط بالمبنى المركزي ويؤلف ساحة امامية مستطيلة امام الخلوة . ويدخل الى الساحة الامامية عبر غرفة متقدمة تقع على المحور الرئيس . وهذا التأكيد على المحور مقصود ونتيجة لذلك يتألف البناء من بوابة بشكل بيت صغير وساحة امامية ومقدمة خلوة ، وخلوة حيث يؤدي كل شيء الى المحراب الذي يضم العرش .

وتصوير الالهة العظمى في شكل كائنات بشرية ـ وذلك هو المفهوم السومري خلال هذا العصر من الانبعاث السومري الاكدي الحديث ـ يلتقي في منتصف الطريق بالمفهوم الاكدي القديم للملك المؤله . وهكذا اتضح ذلك ان المعابد التي شيدت لملوك سومر واكد ـ الذين كانوا يسعون الى ايجاد حضارة موحدة تعبيرا عن مملكة موحدة ـ لم تعد تعتبر منفصلة عن المعابد التي شيدت للآلهة .



الشكل ٤٤ معبد شوسن لاتوريا وبيت الحاكم لها في تل اسمر .

ففي اشنونا كان لدى اتوريا Ituria وهو احد الحكام ، معبد شيده (٢٨٦) لسيده المعبود ، الملك شوسن ملك اور بنفس المرافق ، اي البوابة القائمة في السور المحيط بالبناء ، والساحة الامامية ، والخلوة ، والمحراب ، على غرار معبد ننكال او معبد انكي في اور (انظر ماسبق) . وكانت الخلوة الامامية وحدها هي المفقودة (الشكل ٤٤) .

(ب) بناء القصر ومفهوم الملكية خلال عصر الانبعاث السومري الاكدي

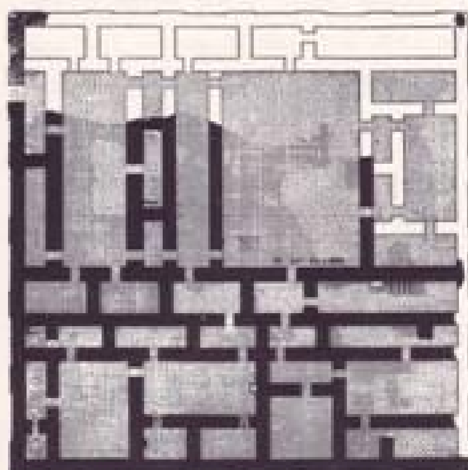
في كثير من الحالات كان الفرق بين الاله والملك يصبح طفيفا جدا . مثال ذلك ان ابيرا ، غير مؤله وهو الوشوابليا Ilushuilia بن اتوريا وخليفته ، اضاف في عهد حكم أبي ـ سن Ibbi - Sin سيد اور الضعيف ، مجموعة من الابنية الى قصر الحاكم في اشنونا الذي يقع الى القرب من معبد شوسن (٢٨٩) والذي كان نسخة مطابقة لمعبد شوسن ، وكان هذا القصر يستعمل غالبا للاستقبالات الرسمية التي يمنحها الوشوابليا للمتوسلين اصحاب الحاجات الذين يقادون في شكل احتفالي امامه . على ان الجدران كانت أرق والغرف اصغر ليس الا .

ومع ذلك فان هذا القصر العائد لحاكم اشنونا كان في الاساس بناء اداريا وليس تعبيرا عن مفهوم الملكية . ذلك لان اماكن السكن والادارة فيه تتألف فعلا من مجموعة من الابنية حول باحة تقع الى الشرق من مجموعة غرف الاستقبال ، مع صالة فخمة تمتد بشكل مستطيل تتفتح منها باب في الناحية الجنوبية الغربية لتؤدي الى داخل الساحة . اما المدخل من الشارع الى الباحة فانه

مناقض تماما لما هو موجود في مجموعة غرف الاستقبال التي بناها الوشواليا الى درجة ان الباحة لايمكن الوصول اليها الا عن طريق ملتوية عبر صالة دخول صغيرة ، ومن ثم عبر غرف بمر طويلة ضيقة ، وغرفة حمام .

ولم يكن ملوك السلالة الثالثة الحاكمة في اور الذين كانوا يسعون للاحتفاظ بالتقاليد السومرية الاكدية المزدوجة في ملكهم سومر واكد ، يحتفظون بمعابد ملكية تقليدا للمعبد السومري ذي الخلوة الواسعة حسب وانما استمروا في الوقت ذاته في تطبيق مفهوم البناء الاكدي القديم لاقامة قصر للامبراطور العالمي في اور ذاتها . اما البناء الكبير في اور الى الجنوب الشرقي من ككيارگو ، والذي امكن تشخيصه من الكتابة على احجار التبليط في باحته والتي يعود تاريخها الى عهد حكم شولكي بانه هو قصر اورنمو وشولكي الذي عرف باسم اي خورساك Khursag (٢٩٠) (الشكل ٤٥) ، فهو في ترتيبه العام يبين مشابهة ـ حتى وان كان مخططه الارضي الذي كشف عنه ما يزال ابعد عن الكمال ـ مع بنائي القصرين الاكديين المعروفين لدينا قبلا ، اي القائمين في آشورونك تل براك (انظر ما سبق الشكلان ٣٧،٣٦) (٢٩١) .

واذا ما تجاهل المرء سمك الجدران فان المخطط الارضي لاي خورساك في اور وقصر نرام سن في تل براك متشابهان مبدئياً في الاساس . فكلاهما يشغلان مساحة محاطة بسور محيط مخطط على شكل مربع تقريبي ويتألف من مجموعة باحة رئيسة مع جملة من مجاميع باحات ثانوية بجانبها . اما القسم الداخلي فلا يمكن الوصول اليه الا عن باب منفرد ذات صالة للدخول ضمن جدار محيط ومن ثم المرور من ساحة الى ساحة ، وكلا القصرين يعطيان الانطباع بانهما كانا بناية الدولة بدلا من مسكن ملكي . ومن المحتمل ان اور نمو وشلكي كانا يديران الشؤون الفعلية للدولة في الاي خورساك ، لاننا نجد هنا ساحة اصغر للاستقبالات الرسمية .

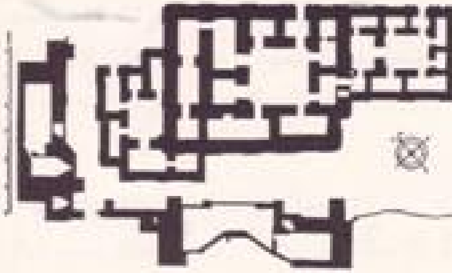




الشكل ٤٥ قصر اور ـ نمو وشلكي (اي خورساك) في اور .

(ج) بناء القبور الملكية

في مستطاعنا ان نفهم كيف نما مفهوم الملكية المقدسة خلال عصر الانبعاث السومري الاكدي الجديد ، اذا ما فحصنا صنفا واحدا خاصا من صنوف فن العمارة ، اي بناء القبر الملكي . فقد اتخذ هذا البناء لاول مرة في التاريخ السومري الاكدي ابعادا واسعة . وعلى خلاف ما هو موجود في مصر لم يتكرر ذلك مرة اخرى في الشرق الادنى : فقد عثر العالم الاثري وولي Woolley * على قبور السلالة الثالثة ابتداء من اور نمو حتى امرسن (٢٩٢) في مكان غير بعيد من الاي خورساك الى الجنوب الشرقي من معبد نانا الكبير ، وعلى الاكثر تماما في المكان الذي كانت فيه حفر قبور قبل قرون سابقة لسلالة اور الاولى . وكانت حفر القبور هذه ذات مظاهر عمرانية بسيطة لكنها كانت مع ذلك مليئة بالادوات الجنائزية للحاشية الملكية وهداياها الثمينة . وتعود ابنية القبور الى سلالة اور الثالثة ، والتي يمكن ان تؤرخ عن طريق الآجر الذي يحمل كتابات شلكي وامرسن ، وهي ما تزال حتى اليوم تعطي الانطباع بانها كانت ابنية مهمة بجدرانها ذات الحنايا النظيفة والقوية التي شيدت من آجر ثبت بالقار . وغرف القبور والسلالم المعقودة بقبوات (لوح ١٦٣) . غير ان هذه لم تكن من القبور الاعتيادية ، بل حتى من القبور الملكية الاعتيادية ، لانها قبل كل شيء تعبر عن مفهوم اساسي للحضارة السومرية ، مفهوم قديم جدا على وجه التحقيق ، وتعني به الفكرة التي تقول بانه لا بد للملك الميت الذي كان اثناء الحياة يساهم غالبا ، بصفة تجسيد الراعي



الشكل ٤٦ مخطط ارضي ومقطع القبور الملكية لسلالة اور الثالثة .

الملكي تموز في طقوس الزواج المقدس بالآلهة انانا – من ان يتحرر بعد الموت مرة اخرى ، من قبره ، اي من العالم السفلي كيما يلتقي في بيت خاص ، التكريم الذي يستحقه مع الهات المذكورة (٢٩٣) .

ان التقارير التي وضعها وولي عن كل القبور في المناطق الثلاث للمقبرة (الشكل ٤٦) عن البناء الرئيس وكذلك عن البنائين الملحقين به واللذين كانا في الواقع نسختين مصغرتين لمجموعة البناء الرئيس ، قد اوضحت بجلاء ان مباني القبور هذه قد شيدت في عدة مراحل طبقا لطقوس الاحتفال الجنائزي :

١ – تشييد القبور المقببة تحت الأرض والدرجات التي تؤدي اليها .

٢ – سد ابواب القبور بالآجر بعد الدفن .

٣ – اقامة بنيان فوقاني موقت يمكن ان توضع فيه الهدايا المقدمة للميت ، امام ابواب القبور على الدرجات وفي الردهة .

٤ – تشييد البنيان الفوقاني الدائم في شكل نوع

* وولي الشهير بصورة خاصة بنتائج تنقيباته في اور والتي استمرت من ١٩٢٢ حتى ١٩٣٤ ، وكذلك بالتآليف العلمية الممتعة التي وضعها ولا سيما عن الزقورة وعن المقبرة الملكية التي وجدت فيها نفائس الآثار من عصر فجر السلالات .



اللوح ١٦٣ المدخل الى قبر ملك من سلالة اور الثالثة .

من دار السكن مزخرفة كثيرا ، وبشكل توجد فيه قواعد للتماثيل ، مع مذابح الاله المقدس والضحايا المحروقة .

لقد كانت الطبيعة الخاصة لهذا المبنى الفوقاني واضحة من مخططه الارضي الذي لم يكن اعتياديا تماما (الشكل ٤٦) . ولم يمكن لهذا بكل جلاء اي شبه بالمخطط الارضي لطراز المعبد ذي الخلوة الواسعة مثل تلك التي بناها اتوريا في اشنونا لعبادة شوسن السيد المؤله (انظر ما سبق الشكل ٤٤) غير انه يشبه الى مدى بعيد السكن السومري الاعتيادي من طراز ذي حظيرة للحيوانات والذي يتألف المظهر الرئيس له من الباحة الداخلية التي تضم الحظيرة مع غرف تحيط بالباحة ولا تكون لها بالمقارنة سوى اهمية ثانوية وهي تقام على الجانب الداخلي للجدار الواقي . وتكون كل الغرف متفتحة على الباحة ، ومرتبطة فيما بينها بها . لما ان هذا لم يمكن مسكنا اعتياديا غير ديني فذلك واضح بسبب سمك الجدار المستطيل الذي يحيط به وهو ذو دعائم مسطحة وزواياه مدورة . وكذلك بسبب البرجين القائمين على جانبي المدخل واللذين تمت* زخرفتهما بحنايا مدرجة . وهناك قاعدة لصق الجدار تقوم في احدى زوايا الباحة ومن العسير تفسير وجودها هناك دون الافتراض بانها قاعدة لصورة رجل ميت سوف يعيش الان ، بعد وفاته ، في هذه الدار المقدسة . اما في الغرف التي تقوم فوق القبور ذاتها فتوجد ترتيبات معقدة لسكب المياه المقدسة بنية التقديم الهدايا الجنائزية .

٥ ـ فتحة الى داخل القبور عن طريق شق ضيق في الجدار القائم فوق ابوابها .

٦ ـ ملء القبر بتراب نقي ابيض ، واخفاء المدخل المؤدي الى درجات القبر .

ولقد تكررت كثيرا ملاحظات وولي ، التي قام عليها ملخصنا الذاتي هذا لمراحل بناء القبور ، في مختلف اجزاء التخطيط كله بحيث يمكن تقبلها دون تحفظ . ولكن على المرء ـ في سبيل تقدير اهميتها الحقيقية ـ ان يستبدل ، بكل تأكيد ، تقبل وولي لفكرة سرقة القبور خلال فترة القيام بعملية البناء ، بالتعليل الذي يظهر من دراسة الموجودات ، وهو وجود فتح مقصود في القبور ونقل الشخص الميت الى دار السكن شيدت فوق القبر . فبهذه الطريقة وحدها يمكن الاضفاء على تخطيط الابنية معنى عميقا ورثته في جوهرها الاصيل نتيجة المفهوم السومري للملكية .

ان من الصعب في الوقت الحاضر ان نشخص بين الابنية المعروفة لدينا تصاميم ابنية تقارن بالقبور الملكية لسلالة اور الثالثة . فالمشابهة الوحيدة قد وفرها جزء من القصر الشهير في ماري الذي شيد بزمن طويل ـ هكذا سنرى ذلك اخيرا حين ندرس زخارف الجدران ـ قبل عصر زمريليم Zimrilim * المعاصر لحمورابي . ذلك ان المباني الجنوبية الشرقية من القصر والتي تقع في اعلى نقطة فيه ، تؤلف مجموعة تكون الغرفة ١٤٨ مركزها ، وتكون هذه محاطة بالغرف ١٣٦ ـ ١٣٨ و ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٢ والتي رتبت على شكل منزل بابلي ذي باحة مشابه للمنزل ذي الباحة القائم على قبري شولكي وامرسن (٢٩٤) .

اما الغرفة الرئيسة ٢١٠ والتي عدها بارو Parrot * *

* زمريليم (١٧٧٨ ـ ١٧٦١ ق م) استطاع ان يكسب لماري الاستقلال بطرده يسمع ـ ادد الذي كان يحكم في ماري نائبا عن ابيه ملك آشور . وازدهرت ماري في زمنه غير ان ذلك لم يدم طويلا اذ هدمها حمورابي اثر تملكه في آخر مرحلة من مساعيه لتوحيد البلاد .

* * بارو ترأس بعثة التنقيب الفرنسية في ماري من عام ١٩٣٣ ـ ١٩٣٩ ثم بعد استئنافها ، شغل منصب مدير متحف اللوفر . التنقيب منذ ١٩٥٠ .

معبدا على اساس ان يدخلها اربابا ذات حنايا ، فانها في الواقع ليست سوى غرفة داخلية تقع على الباحة . اما الغرفتان ١٤٩ و ١٥٠ (اللتان دعاهما المنقب معبدين) ولهما باب خشبية ثقيلة وقبة تفصل بينهما ، فانهما تضمان منصة من طبقتين ، وهذا يمكن تمييزه من القسمة الدائرية القائمة في السطح الاعلى منها ، وعلى شكل قطعة مصاحبة لشعائر حب الاله المقدس في قبور عصر سلالة اور الثالثة في مدينة اور . ان تماثيل لاسكان Laasgan وابسدي - ايلو ilu - Ibi اللذين عثر على قطع منهما ، بمثابة ودائع في الاساس ضمت اقسام منها في صناديق حسنة الصنع بصفة خاصة في الغرفة ١٤٩ ، قد يكونان البقية الباقية من تماثيل لهذين الحاكمين ، وربما كانا يتصبان على قاعدة قبل ان تحطمت ودفنت .

ومع ان العمارة في هذا الوقت من الانبعاث السومري الاكدي قد اصبحت ذات صفة شكلية وتفصيلية في كثير من المظاهر ، الا انها ، ببقايا معابدها وقصورها وقبورها المطينة التي اكتشفت بحالة كبيرة ، تمد اولئك الذين يعنون بتفهمها ودراستها ، ببيان مؤثر للمفهوم السومري الاكدي للاله والملك . ذلك ان مصادر الحضارة السومرية والاكدية القديمة لم تمتزج ابدا حتى ذلك الوقت مثلما امتزجت تماما في عمارة مملكة سومر واكد .

٢ - الفن في عصر الانبعاث السومري - الاكدي

(أ) النحت المجسم

هناك تماثيل كبيرة تعود الى العصر الذي اعقب السلالة الاكدية القديمة وقبل تأسيس السلالة البابلية القديمة ، تعد من بين اقدم الاكتشافات الاثرية التي ادت الى اعادة التكوين العلمي للحضارة السومرية . ففي السنوات التي اعقبت نهاية القرن الماضي اكتشف ل . دي سارزك عددا من تماثيل كوديا في تلو التي تحتل الآن قاعة واسعة في متحف اللوفر . ولقد اوجد اكتشافها مصدرا ثوريا للمعلومات في حقل الفن الشرقي القديم . وهذه التماثيل لاعظم امراء لكش (٢٩٥) ، وبعضها بالحجم الطبيعي والبعض الآخر جالس او قائم ، تعتبر اليوم جزءا من سلسلة تطور لقرون طويلة . وقد تم الآن قراءة كتاباتها المطولة وترجمتها . وبذلك اصبحت علامات مميزة في تاريخ الدين وعلم اللغة ايضا . اما كنتاجات فنية فانها لم تحقق السمة الفكرية لعصر مبسلم ، ولا الدفء الانساني لاعمال كثيرة من عصر سلالة اور الاولى . وهي من الناحية التقنية استمرار للنحت بصورة عامة في العصر الاكدي القديم ، قبل كل شيء في مظهرها الخارجي وكذلك في مادتها ومقاييسها . ولا يوجد في اي من تماثيل كوديا على كل حال ، المصنوعة من حجر الديورايت المستورد من ارض مكان * ما قد يحرك حجر الديورايت ويمنح الحياة بنفس الحركة الداخلية والرغبة الجارفة للعمل التي نشاهدها احيانا في تماثيل عصر ما نشتوسو . وليس امام المرء بعد ان يلقي نظرة على واحد من تماثيل كوديا (٢٩٦) (لوح ١٦٥) - الا ان يحس في هذا التمثال برفض الروح الاكدية تقريبا . فهذه التماثيل على الرغم من استعمالها المتواصل للزي الذي كان يرتديه نرام سن ، فانها ليست تعبيرا عن امبراطورية عالمية متوسعة بل على الاكثر تجسيد للصلاة . فهي تتطلع الى حالة من الراحة مودعة في كتلة الحجر ذاته . وتعبر عن الجمود الساكن الذي كان فيما مضى مفتاحا لتماثيل المصلين الصغيرة التي انتجت في عهد سلالة اور الاولى . ومن المحتمل ان يكون هذا ايضا

* مكان MAGAN ويعتقد انها عمان ويرد ذكرها في الكتابات السومرية والاكدية مع اسمي منطقتين اخريين هما دلمون (البحرين) وملوخا التي يظن انها الهند وكان يجلب من عمان حجر الديورايت الذي صنع منه كوديا تماثيله .

هو السبب الذي جعل كوديا ، بصفة خاصة ، يفضل حجر الديورايت لصنع تماثيله الكبيرة ، وانه قد اعرب عن هذا الاحساس في احدى الكتابات على التمثال (ب). (Architecte au Plan المعمارة التخطيطية) (٢٩٧) (لوح ١٦٧): فهذا التمثال لم يصنع من الفضة ، ولا من حجر اللازورد ولا من النحاس ، ولا من الرصاص ، ولا من البرونز ايضا ، ولكنه صنع من الديورايت . ذلك لان الديورايت بالنسبة الى كوديا يختلف عنه بالنسبة الى مانشتوسو ، اي انه وسيلة لكي يظهر بها انه حتى اقسى هذه المواد ، يمكن ان تستخدم للتعبير عن الحركة ، وذلك هو المفهوم الذي هيمن على الفن باجمعه في ذلك الوقت . اي انه اصبح الآن رمزا توفره الطبيعة ليمثل كل شيء ثابت ، وليكون مثال الازل في الخلق ، ورمزا طبقا للروح السومرية منذ عهد سلالة اور الاولى والذي كان امراء لكش ، في اعقاب سقوط الامبراطورية الاكدية ، يرغبون ان يتبنوه مرة اخرى بمثابة موقف خاص لهم ازاء الحياة . وهذا يوضح ايضا طمس المرونة في هذه التماثيل الكبيرة بالنظر لان سطوحها مغطاة بكتابات مسمارية واسعة (٢٩٨) . وكان هذا ايضا هو السبب في ضخامة معظم تماثيل كوديا وامتلائها بشكل مصطنع رؤوسها الثقيلة المنظر والمستقرة عميا بين اكتافها دون رقاب (٢٩٩) (لوح ١٧٠) . فبالنظر الى المستوى العالي ، دون ريب ، للمهارة الفنية التي صنعت بها ، فان هذا الانجاه يتعذر ان يعتبر ناجما عن مشقة نحت حجر صلب فحسب . فلقد صنع تمثال كوديا الصغير الموجود في كوبنهاكن (٣٠٠) والذي اهدي الى كشتنانا Geshtinanna * من الستيتايت الحجر الرقيق تماما لكن مظهره اشبه بمربعات اربعة مثل معظم التماثيل الاخرى .

ولقد تطورت قوانين النحت المجسم في الواقع وبكل سماتها الاساسية قبل عهد كوديا وفي عهد حفيده اوربابا المؤسس الفعلي للايمان السومري الاكدي الجديد الحقيقي . هناك تمثال لاوربابا (لوح ١٦٤) ينتصب في لباس بسيط وهو يكشف عن رجل مكتنز قوي العضلات تحررت كتفه اليمنى من قبائه وتشابكت كلتا يديه للصلاة امام صدره ، ويغطي ظهره بكتابة مطولة (٣٠١) . والواضح انه يستند الى نحت من عصر سلالة اور الاولى تلك الصيغة الفنية التي تظهر في تمثالي لوباد Lupad من لكش ، او كورليل Kurlil من تل العبيد (انظر اللوحين ١٠٦ ، ١٠٨) .

غير ان تمثال اورباب يماثل ايضا كل تماثيل كوديا ولو اننا ـ بسبب فقدان رأسه ـ لا نستطيع ان نتأكد تماما من سحنته ، أو غطاء رأسه وتصفيف شعره . وينبغي لنا ان لا نتغاضى عن الصفة الانثروبولوجية للنحت في عهد كوديا ، وهو مظهر يختلف عن كل شيء نعرفه عن الشرق الادنى والذي ابرزته لنا تماثيل معينة لرجال حليقي الرأس (٣٠٢) . وهي بالنظر لمشابهة رؤوسها لرؤوس كوديا في المنحوتات الثلاثة لا يمكن ان تعزى الا اليه . وتجد بصفة خاصة ان ما سمي بالرأس الابيض المحفوظ في برلين (اللوحان ١٦٨ ، ١٦٩) لا يشبه ، بمنظره الجانبي ، طراز رجل الشرق الادنى من بلاد سومر ، ولا الاكدي الشرقي . ومع ذلك فاننا لا نشير في هذا تأثير الكوتيين فان ذلك مجرد افتراض ليس الا .

ولا تضم تماثيل كوديا اسم الشخص الذي كرسها من امثال ما نشاهده على بعض التماثيل السومرية الاكدية القديمة المجسمة وحدها ، بل ان الكتابات الواسعة تغطي معظم السطح ، وتعدد منجزات الامير لصالح الالهة والمنجزات التي يأمل ان يحصل بها منها على وعد بالحياة (٣٠٣) . فمن هذه الكتابات استطعنا ان نكتشف معنى هذه التماثيل : فهذا المعنى ليس المشابهة في الصورة التي

* Geshtinanna Hutf (خمرة السماء) ، تتناوب مع اخيها تموز في بقاء كل منهما ستة اشهر من كل عام في العالم الاسفل .



اللوح ١٦٤ تمثال من حجر الديورايت لاور بابا حاكم لجش ،
من تلو . الارتفاع ٦٨ سم .

اللوح ١٦٥ تمثال من حجر الديورايت لكوديا حاكم لجش ، من تلو .
الارتفاع ٩٢ر١ م متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٦٦ رأس من حجر الديورايت لكوديا، من لجش. الارتفاع ٢٤ سم. متحف اللوفر بباريس



اللوح ١٦٧ تمثال جالس من حجر الديورايت لكوديا ، من تلو ،
الارتفاع ٩٣ سم ، متحف اللوفر باريس .





اللوحان ١٦٨ ـ ١٦٩ رأس تمثال لرجل من حجر كلسي أبيض ، الارتفاع ١٢ سم ، متحف الدولة برلين .

يقصد بها الحفاظ على ذكرى رجل ما للذرية ، بل انها بديل سحري للرجل الذي وهبها ، حيث تلتقي فيما بعد حياتها الخاصة بنفسها عن طريق الشعائر الدينية بفتح الفم ، فتكون لها اسماؤها الخاصة وتحصل على هداياها المنذورة ، وبذلك تستطيع ان تخدم دون انقطاع الاله الذي وهبت له (٣٠٤) . وهذه ايضا تمثل الاتجاه الذي ساد العالم الشرقي بسرعة نحو التطلع الى الظفر بالحياة وبالحفاظ عليها .

تمينا السلسلة الطويلة من تماثيل كوديا الحجرية المنتصبة او الجالسة ـ اذا ما فحصناها سوية بعناية ـ على ان نميز تنوع الاسلوب في الاعمال الفردية . وهذه التنوعات لا يمكن تفسيرها بانها ناجمة عن وجود جملة مشاغل متباينة حسب ، بل انها على اكثر احتمال تبرز من تغير تدريجي في الجو الفكري ، وبصفة خاصة من تقليص الظهر السومري الخالص لعهد الانبعاث ، والاتجاه الى تجديد اقوى للافكار والصيغ الاكدية القديمة . وعلى هذا فان ذلك هو التطور الذي بدأ في لكش ذاتها منذ عهد كوديا والذي ازداد قوة فيما بعد في مملكة سومر واكد تحت حكم ملوك سلالة اور الثالثة . ففي مدن منطقة ديالى وفي ماري واشور كانت التقاليد الاكدية منذ البداية اقوى من التقاليد السومرية ، وكان هذا جليا بصفة مباشرة هناك في تأثيرها على الفن .

ومع ان المشاهد في وقتنا هذا قد يجد تماثيل كوديا العديدة مملة لانها متشابهة بثقلها وفجاجتها الا انه لايوجد تباين اكبر من ذلك التباين الموجود بين التمثال الصغير الجالس في متحف اللوفر ـ وهو التمثال الوحيد الذي يحتفظ برأسه الاصلي وقد تم اكتشافه في تلو (٣٠٥) (لوح ١٧٠) والتمثال المقدم الى كوديا من لدن نمخاني Nam hani الكاهن كالا Gala الاكبر الموجود الان في المتحف السامي بهارفارد (٣٠٦) ولسوء الحظ فان رأس التمثال الموجود في متحف هارفارد مفقود ، وان سطحه تالف ولكنه يبين بوضوح كاف اسلوبا مغايرا بشكل كبير ، ذلك لان اللباس اقصر حيث يترك اجزاء من الساقين طليقة ، وان النسب موسعة والطيات اكثر تجسما . ومع ذلك فان الشيء الذي له اهميته العظمى هو نحت عضلات الظهر تحت الملابس بصورة طبيعية الى درجة لا يضاهيها الا ما كان ينحته النحاتون الاكديون ليس الا . ولسنا نستطيع في الوقت الحاضر ان نتأكد ماذا كان الرجل الذي نذر هذا التمثال هو نمخاني نفسه المعروف لدينا في كل مكان بانه الصهر الثاني لاوربابا اضافة الى كوديا . غير اننا نستطيع على اكثر احتمال ان نفترض بان ذلك التمثال قد صنع في اواخر حياة كوديا ، وبذلك يكون قد سبق في اسلوب سوف نصادفه مرة اخرى في تماثيل اور نكرسو بن كوديا . ولا يستطيع المرء ان يعثر على مثال اكثر جمالا في تصوير العضلات مما هو موجود منها على الظهر والعضد الايمن في تمثال اور نكرسو المحفوظ في متحف برلين (٧٨٨٧٩٠) (٣٠٧) (الالواح ١٧١ ـ ١٧٤) .

توضح مقارنة هذا التمثال بمؤخرة تمثال كوديا الجالس المحفوظ في متحف اللوفر ، بشكل مباشر ، ان اللدونة في النحت قد تعرضت لتحول مهم خلال عصر كوديا .

ولم يكن التأثير الاكدي مقصورا على الاسلوب ، ذلك لان النحت في عصر كوديا اخذ يستخدم الصيغ التصويرية التي وجدت اصولها في عالم اكد القديمة وليس في سومر القديمة . فهناك ـ على سبيل المثال ـ تمثال صغير لكوديا من حجر الديورايت وصل الى احدى المجاميع الخاصة نتيجة السطو على احد القبور (٣٠٨) ، ومع ان اسلوبه ليس رائعا بصفة خاصة الا انه يبين كوديا وهو يمسك بالاناء الفوار Arabalias بكلتي يديه امام صدره ، وهو وضع كان يستعمل بصفة اعتيادية للشخوص السماوية حسب . وقد زخرفت قاعدة التمثال ايضا من كل الجهات



اللوح ١٧٠ تمثال جالس من حجر الديورايت لكوديا ، من تلو . الارتفاع ٤٥ سم ، متحف اللوفر بباريس .









الألواح ١٧١ ــ ١٧٤ : جزء من تمثال لأور نگرسو حاكم لجش . من حجر الستياتيت ، الارتفاع ١٧ سم . متحف الدولة برلين .

يرمز الحياة هذا . ومن المحتمل انه رمز له اصله الاكدي ، لانه كما يبدو لم تكن له اية اهمية في الفن الذي سبق العصر الاكدي .

وهناك مشهد في نحت ناتيء على تمثال اخر يمثل نكرسو بن كوديا (٣٠٩) (اللوحان ١٧٥ ، ١٧٦) محفوظ الان في متحف اللوفر . ونشاهد فيه عدة صور لاعداء اسرى راكعين يحملون هدايا تحت قدمي التمثال . وهذا يشير الى تغير جديد لمفهوم الامير من الموقف السومري الى الموقف الاكدي ، ومن شخص متضرع الى شخصية احد الفاتحين . ولم تبق سوى بقايا غير مهمة من تماثيل الملوك انفسهم من سلالة اور الثالثة ، وذلك بالمقارنة مع اعداد كبيرة بصفة خاصة من تماثيل كوديا ملك لكش . وليس لدينا سوى قطع من تمثال لواحد من اقوى ملوك تلك السلالة ونعني به شلكي (٣١٠) . ولكن اذا ما اخذنا بعين الاعتبار هكل ما نستطيع ان نعزوه الى هذا العصر من اور ولكش وماري ومدن منطقة ديالى ، استطعنا ان نرى في هذه ايضا ذات التغير من المظهر السومري الخالص الى مظهر اكدي اكثر نقاء لعصر الانبعاث .

هناك واحد من احسن التماثيل الواقفة الذي وجد سالما ، وصنع من حجر اسود ، وما يزال مطابقا تماما لروحية عصر الانبعاث السومري الجديد في عهدي اور بابا وكوديا : ولقد عثر على هذا التمثال في الغرفة ٦٥ من القصر في ماري . وطبقا للكتابة المنقوشة على ظهره فانه يمثل الحاكم ايشتوب ايلوم (٣١١) (لوح ١٧٧) . فهذا التمثال الذي يشبه كتلة بذراعيه ويديه المتماسكين بقوة ولباسه البسيط الخالي من الطيات وحواشيه المخططة ببساطة ، يبدو ان يبرز من حجر صلب . فهو يعود في روحيته الى لمكي - ماري * ملك ماري من عصر سلالة اور الاولى (انظر اللوح ٨٤) . ومع ذلك فان له عصابة منبسطة مشدودة بصفة مائلة على الناحية اليسرى تشبه تلك التي كانت تلبسها بعض النسوة في لكش في عصر كوديا (انظر اللوح ١٨٤) . فهذا التمثال يمثل اسلوب مرحلة اوربابا وكوديا في سلسلة التماثيل في ماري .

واذا كانت اي من تماثيل اورنمو مؤسس سلالة اور الثالثة قد بقيت فانها لابد وان تكون تقريبا حسب اسلوب هذا العصر . غير ان اقدم نماذج التماثيل المتوفرة لدينا لملوك السلالة الثالثة في اور ، ما عدا تماثيل الاسس ، تتألف من قطعتين كلتيهما من لكش وتمثلان في الغالب شولكي الحاكم الثاني للسلالة . بالاضافة الى قطعة ثالثة من اور . والقطعة الاخيرة (صورتها من المتحف العراقي (٣١٢)(لوح ١٧٨) تشبه الى حد ما صور اور نكرسو في صياغة الاجزاء العارية من الجسم (الالواح ١٧١ - ١٧٦) . وهناك قطعة من لكش من تمثال صغير لشولكي (٣١٣) . ولما كان القباء منفتحاً الى امام كيما يكشف بذلك عن الساق اليسرى التي نحتت بعناية ، فهي تعكس بكل جلاء الاسلوب الاكدي الذي يشدد على صفات القدوة لكل من الجسم والملابس معا

وهناك تاج آخر من لكش (٣١٤) كرس لحياة شولكي من قبل حلالا ما HALALAMA ، وهو يبدو في الواقع في صفة رجل اكثر منه امرأة . وهذا التمثال مثل تمثال ايدي - ايلوم حاكم مدينة ماري (لوح ١٧٩، ١٨٠) (٣١٥) يبين ان الملابس في عصر شولكي كانت لها طيات بنفس اسلوب تماثيل ما نشتوسو مع نفس الحاشية ذات الشراشب . ونتيجة لذلك فان ايدي ايلوم لا بد وان يكون معاصرا لشولكي .

لسنا في وضع نستطيع ان نحكم به على النحت للجسم

* لكي ماري LAMGI. MA'RI وتذكر الكتابة التي على ظهر التمثال بأنه قدم هذا التمثال الى الاله انليل .



اللوحتان ١٧٥ ـ ١٧٦ تمثال من الرخام الكلسي ، من تلو ؟ الارتفاع ٦١ سم ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٧٧ تمثال ايشتوب ايلوم (القوة العلوية) من حجر أسود ، من ماري . الارتفاع ١٫٥٢ م متحف حلب .

في عهود اخر ملوك سلالة اور الثالثة الاخيرين (امرسن وشوسن وابي سن) على اساس الشواهد التي تبينها تماثيل هؤلاء الملوك ، وذلك لان ايا من هذه التماثيل لم يكن باقيا بصفة عملية لكنا نستطيع ان نكون فكرة تقريبية عن طبيعتها وبمساعدة من بعض تماثيل الحكام في ماري واشنونا التي يمكن ان توضع في عصر مقارب لنهاية سلالة اور الثالثة والاول بين هذه التماثيل تمثالان لابد انهما وصلا الى بابل في صفة اسلاب (٣١٦) . وعلى واحد من هذين التمثالين يمكن ان يركب رأس سبق له في تاريخ متقدم ان وصل الى متحف برلين عن طريق تجار العاديات (٣١٧) (اللوحان ١٨١ ، ١٨٢) وعلى كلا التمثالين كتابات تذكر في الاماكن التي لم تمح بعد اسم شخص يدعى تورا ـ داكان Tura Dangin حاكم ماري وولديه بوزور عشتار Puzur Ishtar وميلاكا Milaga (٣١٨) وربما يرتقي تاريخهما الى عهدي حكم امرسن وابي سن . وكلا التمثالين لرجل منتصب في لباس وقت اداء الصلاة ويكادان لايختلفان احدهما عن الاخر الا في عمل بعض التفاصيل الخاصة بشرائب الحياكة وفي اسلوب شعر اللحية . ذلك

ان تحوير اهداب الحاشية اسلوب اكدي قديم سبق ان شاهدناه في تماثيل شولكي وابدي ايلوم . وهذا التـأكيد الواسع على تأليه الحاكم الممثل بتمثال . وعن طريق اضافة قرنين على حافة قبته لا بد وان يعكس تأثيرا اكديا قديما . فهما يؤلفـان مشابهة للقرون على خوذة نرام سن نفسه في مسلة انتصاره المحفوظة في متحف اللوفر (اللوح ١٥٦) .

واذا مـا قارن المـرء المنظـر الخلفي لتمثال بوزور عشتار من بابل (٣١٩) مع المنظر الخلفي لتمثال انتوب ايلوم فان تأثير اكد المتزايد على النحت المجسم في ماري واضح تماما ، مثلما كان عليه حين قارنا الانتقال من تماثيل اوربابا واور نكرسو . وحين يوجد انبعاث الروح الاكدية القديمة فان اشتراك الجسم والملابس يستطيع في هذه الحالة وحدها ان يضفي على الحجر شيئا كثيرا من الحياة مثلما هو الامر في تمثال بوزور عشتار هذا .

هناك تمثال من حجر الكلس في متحف اللوفر (٣٢٠) يعد واحدا من التماثيل المجسمة التي جلبت الى سوسة من اشنونا كغنيمة . وقد عزا ياكوبسن Jacobsen * هذا التمثال الى الحاكم اور نكزيدا Ur - Ningizzida في اشنونا على اساس الكتابة (٣٢١) وانه في الزمن والاسلوب مقارب جدا لتمثال بوزور عشتار لكنه لم يحقق الجودة التي امتاز بها التمثال الاخير .

وهناك نسوة من العصر السومري الجديد تمثلات في تماثيـل قليلة وصغيرة لكنها ـ بغض النظر عن تفاصيل الملابس النسوية ـ لا تضيف في الواقع اي شيء جديد الى تاريخ النحت . فهي تماثيل نساء ينتمين الى امراء لكش وهم كوديا ونمخاني واورگار Urgar وافضل هذه التماثيل (لوح ١٨٤) (٣٢٢) لا يحوي اية كتابة . وتبين سحنة هذه المرأة اذا ما نظرنا اليها جانبـا نفس السحنة التي صادفناها لاول مرة فيما سمي بالرأس الابيض (لوح ١٦٨) وهو دليل على ان هذا لم يكن مقتصرا على رجل منفرد . فهذه المرأة هي الاخرى لا يوجد فيها ما يشير الى انها سومرية او شرقية . فهي لا بد وان تكون من عرق آخر . وان فمها وانفها يشبهان في شكلهمـا فم الرأس الابيض وانفه .

وهذا الطراز النسوي يمثل ـ سوية مع تماثيل كوديا ـ الانبعاث السومري الجديد بصورة واضحة . ذلك لان المرء لا يستطيع ان يكتشـف فيه اي شيء قد يشير الى

* ياكوبسن استاذ الدراسات المسمارية في جامعة هارفرد . وقد اشترك في الثلاثينات في التنقيب بمنطقة ديالى مع بعثة جامعة شيكاغو ، وترأس في الخمسينات التحري عن المواقع الاثرية في منطقة الهورات . ومن بعدها دراساته لاثبات الملوك .







اللوح ١٧٨ تمثال من حجر الديوريت لشولكي من اور . المتحف العراقي ببغداد .

اللوحان ١٧٩ ـ ١٨٠ تمثال من حجر الستياتيت لايبي ايلوم . من ماري . الارتفاع ١١ سم . متحف اللوفر باريس .




اللوح ١٨١ ـ ١٨٢ تمثال من حجر الديوريت لبوزر ـ عشتار حاكم ماري ـ من بابل ـ الارتفاع ١٫٧٣ سم ـ متحف اسطنبول ومتحف الدولة برلين.



اللوح ۱۸۳ تمثال جالس لا ألهة من عصر الديورايت . من اور .
الارتفاع نحو ۲۰ سم . متحف الجامعة في فيلادلفيا .

تأثير اكدي ، لا في كسوتها ، واردیتها الطويلة ، ولا في الشال الذي يضم صفين من الغرائب ، والاكليل الشعر المبسط ولا في روحيتها او سحنتها .

ويظهر هذا التأثير اكثر وضوحا في مثال اخر لتمثال نسوي جالس من هذا العصر ، ربما كان جيدا في الاصل لكن التلف اصابه في ترميمه حديثا . فهو تمثال عروس سماوية من معبد ننا في اور . وطبقا للكتابة التي عليه فانه يمثل صورة إيناناتوما Enanatuma ابنة الملك اشمي دكان Ishme-Dagan * ملك ايسن الذي اعاد بناء الككبار كو تماما ، وهو دير العروس السماوية في اور (٣٢٣) (لوح ١٨٣) اما السيدة الالهة (ن . دبكر) إيناناتوما التي نذرت هذا التمثال المصنوع من الديورايت للالهة ننكال Ningal زوجة ننا في سبيل حياتها فانها نفسها قد صورت في شكل الهة في لباس طويل ذي طيات يغطي كتفيها الاثنين . واذا ما اشترط المرء بصورة اكيدة ، وجود اكليل سميك يمسك شعر رأسها سوية فانما يظهر في هذا التمثال الذي جاء في نهاية عصر الابعاث بين العصرين الاكدي القديم والعصر البابلي القديم ، وقبل تأسيس سلالة بابل الاولى تماما ، بذات الملبس على وجه التأكيد الذي كانت ترتديه انخيدوانا ابنة سرجون العظيم ملك اكد والظاهر في نحت ناتئ على قرص من الككبار كو (انظر اللوح ١٣٠) . ففي هذا نجدها ، وبمقدار ما يخص الامر بمظهرها الخارجي ، تبرز ثانية وبكل جلاء العلاقة بالتقليد الاكدي القديم .

* اشمي دكان . وفي زمنه توسع نفوذ ايسن جنوبا الى جزيرة دلمون (البحرين) وشمالا الى منطقة سبار .



اللوح ١٨٤ جزء من تمثال صغير لامرأة ، من حجر الستياتيت ، من تلو ، الارتفاع ١٧ سم ، متحف اللوفر باريس.

(ب) النحت الناتيء والفنون الاخرى ذات البعدين

(١) النحت الناتيء

تكشف البقايا الثالفة تلفا موسعا من النحت الناتيء في هذا العصر ، ابتداء من اور بابا الى سومو ابسوم والتي عرفناها ، اما في الاصل او من الكتابة المعروفة ، عن ذات المظهر ذي الصفتين الذي عرفناه في عهد الابنيات في مملكة سومر واكد . كما سبق لنا ان لاحظناه في العمارة والنحت فيها . فالمرة الثانية كان هذا المظهر يستند الى اصلين توأمين للحضارة السومرية الاكدية . وحتى نوعية المواد التي تحمل المنحوتات الناتئة كانت تتبع الاشكال الموروثة ، اي الالواح النذرية ذات الثقب المركزي التي كانت واسعة الانتشار خلال عصر ميسلم ، والاواني الحجرية النذرية المزينة بمنحوتات ناتئة التي ابتكرت في عصر فجر التاريخ السومري ، مثلما كانت عليه المسلة ، ولو ان هذه لم تأخذ شكلها الكلاسيكي (اي اللوح المستطيل الطويل ذو القمة المدورة) الا في عهدي إأناتم و نرام سن . ففي العصر الاكدي القديم كانت الالواح النذرية تؤطر باطار سميك مزدوج سبق لنا ان شاهدنا نماذج جميلة منها في لكش (٣٢٤) . ولقد احتفظ كوديا بهذه الاطر ولو انه لم يستعمل الا هذا الطراز القديم من حامل المنحوتة الناتئة ليوضح به المنظر المفضل لديه (٣٢٥) (لوح ١٨٥) . ومع ذلك فقد استخدم ، من باب المصادفة ايضا ، نفس المظهر الخارجي لحمل صورته . كما انه استمر في تقليد الموضوع الديني السومري المبكر ، حيث وجدنا مثلا على لوح نذري مشهدا من الاحتفال الديني بالزواج المقدس(٣٢٦)(لوح١٨٦) .

ومن ناحية اخرى قد يتذكر المرء احيانا الاحساس الاكدي القديم ازاء الاسلوب والقدرة على الرمز كما هو موجود على كسرة من لوح نذري لا تحوي الآن سوى صورة ثور مفرد لكنها لا بد وان كانت ، كما هو الامر في عصور قديمة ، تبرز رتلا كاملا من حيوانات تقاد (٣٢٧) .

كان كوديا يستخدم للاغراض الدينية اواني حجرية ذات اشكال وحجوم مختلفة جدا ، ومزينة بمشاهد من النحت الناتيء ذي علاقة باستعمالها على اكثر احتمال وكان لديه اناء صب السائل المقدس من حجر الستيتايت (٣٢٨) مزين بسرمز الهه الحامي ننكزيدا واثنين من الافاعي متصبتين ملتفتين على بعضهما البعض (لوح ١٨٧) وضعتا بين تنيني مشخوش * وهما مخلوقان مركبان ومريشان يمكن ارجاعهما الى فجر التاريخ السومري ، ويرتبطان وثيقا بالهة ذات صلة بالعالم السفلي من امثال ننازو ، تشباك Ninazu-Tishpak وننكزيدا ومردوخ . اما الرمز الى الحياة في شكل اناء كروي ينصب منه الماء في جداول تحمله ـ بين من يحمله ـ الهة ذات شكل نسوي مجنحة احيانا ، ومنقطة من السماء ، فان ذلك ـ بكل تأكيد ـ مفهوم بدائي مأخوذ من المفاهيم الاكدية القديمة (٣٢٩) . وقد استعمل كوديا هذا الرمز بشكل تصويري موضوعا لنحت ناتيء على حوض ضخم من الحجر كان يخزن فيه ماء العبادة في المعبد . وتوجد اجزاء من هذا الخزان في الوقت الحاضر ، وقد اعيد تكوينها من قطع صغيرة لا حصر لها ، في متحف استانبول (٣٣٠) وفي متحف اللوفر (لوح ١٨٨) .

ومع ذلك فاننا اضعنا الاعمال الرئيسة من المنحوتات الناتئة على الرغم من المحاولات الفنية لاعادة تكوينها . فهناك المسلات التي يزيد ارتفاع الواحدة منها على ثلاثة امتار والتي اقيمت جملة منها على منصة ملاصقة للجـدار

* مشخشو او مشرشو ، ونجده على جدران بوابة عشتار في بابل ، حيث يرمز الى الاله مردوخ . وهو مركب من رأس وذيل افعى وجسم بمخالب سمكة ، ورجلين اماميتين لاسد ، وخلفيتين لنسر .



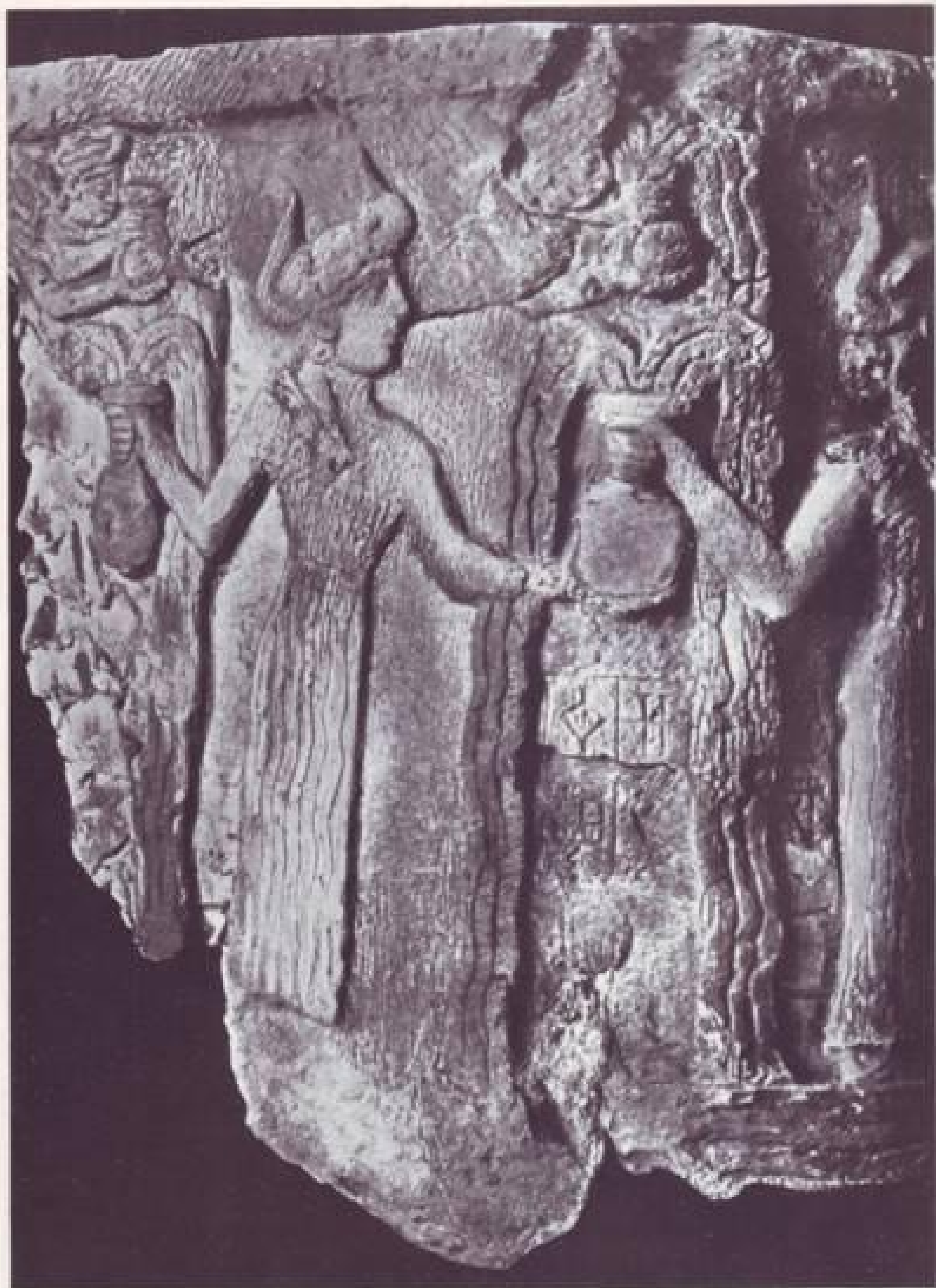
اللوح ١٨٧ كأس من حجر الستيتايت لكوديا من تلو الارتفاع ٢٣ سم - متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٨٥ لوح نذري من الحجر لكوديا - من تلو
الارتفاع نحو ١٥ سم - متحف اللوفر باريس .



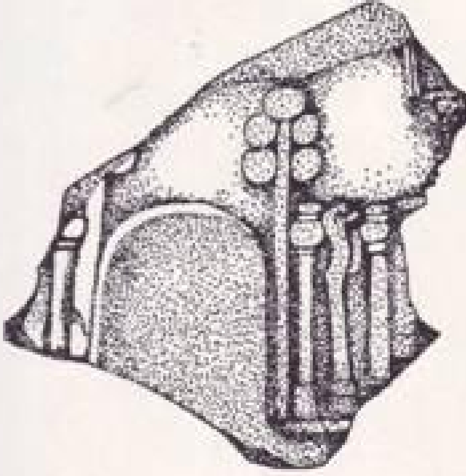
اللوح ١٨٦ جزء من لوح نذري من الرخام - من تلو -
الارتفاع ١١ سم - متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٨٨ جزء من حوض ماء لكوديا من حجر كلسي ، من تلو . الارتفاع نحو ٧٠ سم . متحف اللوفر بباريس .

قرب الحلوات في الباحات الكبرى للمعابد الرئيسة . وقد تم تشخيص بقايا المنحوتات بين انقاض معبد إنانا في الوركاء (٣٣١) وفي معبد "ننّا" في اور (٣٣٢) . ومئات القطع من احدى مسلات كوديا التي اكتشفها كروس Cros * في تلو وكانت هذه مرتبطة ايضا ببقايا الابنية السفلى المشيدة من الآجر . وتضم احدى هذه القطع فعلا صورة تبين كيف كانت تنظم المسلات واعلام الآلهة في تلو (٣٣٣) [الشكل ٤٧] .

اصبحت المسلة ، بعد التمثال المجسم ، لدى الامراء والملوك في عصر الانبعاث هي الاداة ، التي كانوا يستطيعون ان يصوروا عليها في صيغة تصويرية مستمرة ، التماسهم لاطالة الحياة وتقديمها للآلهة . ذلك ان المسلة كالتمثال - وهي الوسيلة لمثل هذا العمل الديني - قد منحت اسمها الخاص بها . فاذا كان التأكيد الرئيس في تمثال مجسم ينصب على الصلاة والأزل ، فان الموضوع الرئيس للمسلة كان في الاحرى عرضا مصورا للصلوات المقدمة الى الآلهة . ففي هذا نجد ان المسلة كما تصورها كوديا ذات علاقة مباشرة بمسلة امراء لكش السومريين القدامى ، وقبل كل شيء بمسلة العقبان التي اقامها أياناتم . ولذلك لم تندهش اذ نجد كلا من هويزي Heuzey ** وبارو في محاولتيهما لاعادة تركيب مسلة كوديا من مئات من الكسر (الشكل ٤٨) (٣٣٤) قد توصلا الى شكل نصب تذكاري يبين اوثق علاقة بمسلة العقبان ، اى لوح حجري مستطيل قائم مدور من اعلى ونهاية مستوية ومغطى بجملة من الافاريز احدها فوق الآخر تستمر حول اللوح . ومن المحتمل ان يكون الحقل المنحني في رأس المسلة مخصصا على الدوام لمشهد امير يقدم ضحية امام الاله الذي عملت المسلة له .

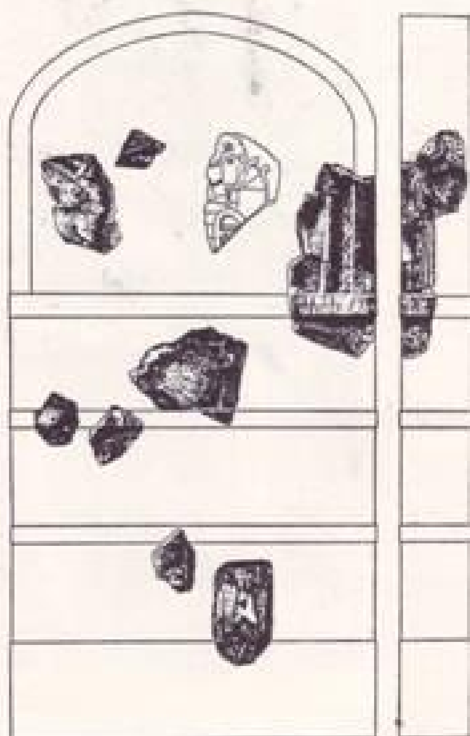


الشكل ٤٧ جزء من مسلة تري صفا من القصب والرايات ، من تلو .

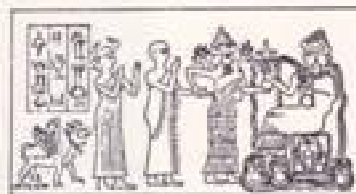
* كروس رأس بعثة التنقيب الفرنسية في تلو عام ١٩١٠ - ١٩١٤ .

** هويزي من المختصين بقراءة الكتابات المسمارية ، اشترك في تنقيبات البعثة الفرنسية في تلو عام ١٩٠٩ .

تعود القطع المحفوظة في قسم الشرق الادنى بمتحف برلين (الالواح ١٨٩ ، ١٩٠) والتي جمعت الى بعضها لتكون الحقـل النحتي في قمة مسلة كوديا ، كما نشرها ماير * E - Meyer اولا (٣٣٥) تعود فعلا الى مسلتين . وليس ذلك لان انحناء حافة الحاشية في الجهة اليمنى القريبة من الاله الثانوي الصغير لا يتلاءم مع منحنى بقية الحافة العليا وحسب ، بل لانه يوجد على مقربة من الحافة اليمنى للقطعة الرئيسة ـ التي تبرز مشهدا لكوديا يقوده الهه الحامي ننكزيدا واله ثاني ـ جدول عريض من الماء ينصب من ابريق وهو ما يزال كاملا . ولا بد انه كان في الاصل بين يدي الاله الرئيس الجالس على العرش الذي قدم اليه كوديا . وفي مقدورنا ان نعيد تركيب هذا المشهد الرئيس بيسر وذلك بمساعدة طبعة ختم لكوديا محفوظ في متحف اللوفر (٣٣٦) (لوح ن ١) ترى هل ان القطع الاخرى المحفوظة في متحف برلين من امثال رأس اوسميا Usmia ذي الوجهين وزير انكي ، او الاله الذي يركب عربة تجرها الخراف (٣٣٧) قد تعود ايضا الى امثال كوديا امام انكي الاله الاعظم للمياه ؟ (الالواح ١٩١ ـ ١٩٣) . لا بد وان يكون الحقل النحتي في قمة مسلة كوديا والمعاد تشكيله من قطع متصالة (انظر الشكل ٤٨) يبين للمرة الثانية كوديا ، على اكثر احتمال وهو يقدم نذرا امام اله رئيس آخر هو ننكرسو . فكل المشاهد على المسلة التي قدمها كوديا الى ننكرسو ـ بقدر ما يستطيع المرء ان يعرفه بعد اعادة تركيبها ـ ذات اهمية دينية خالصة (عبادة ، مسيرة حملة الاعلام مسيرة الموسيقيين ، حملة هدايا ، نقل مواد البناء (؟)) .



الشكل ٤٨ مسلة كوديا من لكش (اعيد تركيبها)



ن ١ ختم اسطواني من العصر السومري الحديث ، اعيد تخطيطه .

* ماير استاذ الدراسات الاثورية ، ويشغل الآن منصب مدير المتاحف في برلين الغربية .



اللوح ١٨٩ الارتفاع ٧٠ سم .



اللوحان ١٨٩ ، ١٩٠ أجزاء من حجر كلسي من مستوطن الكوديا ، كلاهما من متحف الدولة برلين .



اللوح ١٩١ جزء من مسلة من حجر كلسي . الارتفاع ١٥ سم . متحف الدولة برلين .





اللوحان ١٩٢ ـ ١٩٣ جزآن من مسلة من حجر كلسي . كلاهما في
متحف الدولة برلين . عرض القطعة ١٥ سم العرض ٢١ سم

وعلى اية حالة فلا يمكن التدليل في الوقت الحاضر على ان كوديا قد احتل الميدان ، مثل أنانم كحاكم لحقوق تكرسو . على ان النظير التام لمسلة كوديا وهي مسلة اور نمو الكبرى التي استطاع لكرين * Legrain في فلادلفيا ** ان يعيد تركيبها من عدد لا يحصى من القطع (اللوح ١٩٤) التي وجدت في ايدو ‑ ملامخ بمعبد نانا في اور ، يحتمل ان يقتصر موضوعها على الامور الدينية التي مارسها الحاكم باعتباره باني المعبد ، وجالب السلام ، ومشيد القنوات . ويمكن التأكيد هنا كيف تأخذ الافكار التي تشير الى حركة الاتجاهات في لكش واور ، وذلك من تحت نانى في حقل منحن على القمة في الحقول العليا لمسلة اور نمو . ذلك ان الملائكة كانت ترفرف فوق اور نمو وهي تصب الماء السماوي من اوانيها الفوارة على الوجه الامامي وكذلك الوجه الخلفي للمسلة ، ويشاهد اورنمو وكأنه يوشك ان يصب الماء المقدس امام الهته الرئيسين . واذا ما تذكرنا بان الكتابة الرئيسة على ظهر مسلة اورنمو (٣٣٩) تذكر بدقة كل القنوات التي حفرها الملك (التي توفر ماء الحياة للبلاد) نستطيع ان نفهم كيف صور الموضوع العام هنا للناظر في المشاهد العليا من هذه المسلة ذات الحقول الخمسة المقسمة بين جانبين ارتفاع كل واحد منهما ثلاثة امتار . فالموضوع التصويري للمشهد الرئيس الذي استعمله اور نمو ، هو ذات الموضوع الذي استخدمه كوديا : اي صب ماء مقدس امام الآلهة العظمى تاركها الهة عجمة تصب الماء . صحيح ان المشاهد الدينية التي نحتت على مسلتي اور نمو وكوديا العظيمتين تختلف الى حد ما في محتواها الا ان الغرض من مادة الموضوع واحد في كلا الحالتين . فالمسلتان لا تتشابهان في مادة الموضوع حسب وانما اسلوبها متماثل تماما . فكلاهما تلتزمان بالطريقة السومرية القديمة في تقسيم السطح المصور الى جملة من الحقول المنتشرة احدها فوق الآخر ، وتكون مؤطرة ومقسمة باشرطة بارزة . ولا توجد اية اشارة الى ان السطح الكلي للمسلة قد تمت تغطيته بموضوع كامل مثلما حدث ذلك ولمرة واحدة حسب في مسلة نرام سن القديمة . واكثر من هذا ان التشابه في الاسلوب ليست مقتصرة على تقسيم السطح وترتيب الصورة حسب . فالمشابهة تظهر في كل التفصيلات التي لا نحتاج ان نشير الا الى امثلة قليلة منها : قارن الخادم الاصلع الحليق الذي يساعد اور نمو في نقل ادوات بنائه (٣٤٠) (لوح ١٩٥) مع صورة كوديا الحليق على قطعة من لكش (٣٤١) (لوح ١٩٦) او تفاصيل من مسلة اور نمو تبين ترتيب القباء (٣٤٢) (لوح ١٩٨) ، بصنع القباء على تمثال كوديا (٣٤٣) (لوح ١٩٧) . واذا ما وضع المرء صورة طبال من مسلة اورنمو (لوح ١٩٩) الى جانب صورة طبال على زهرية من لكش (٣٤٤) (لوح ٢٠٠) فانه لا يرى ان ملابسهما واحدة حسب بل ان كليهما يرتديان ذات لباس الرأس الكروي الشكل من الشعر الذي كان يرتديه اور نكرسو بن كوديا . واكثر من هذا تبدو الآلهة والالهات على المسلتين وكأنها قد حفرت بذات اليد وبنفس التشابه الى كل شعرة وكل طية من طيات ملابسها المضاعفة (٣٤٥) (اللوحان ١٨٩ ، ٢٠١) . ولا بد من ان يكون النحاتان اللذان نحتا هاتين المسلتين لكل من كوديا واور نمو ، على تماس تام فيما بينهما ، وانهما عاشا في فترة زمنية متقاربة .

حدث تطور جديد مهم في المنحوتات الثالثة مثلما حدث ذلك في التماثيل المجسمة خلال العصر الممتد من اور بابا

* لكرين ، اشتغل كاختصاصي بالكتابات المسمارية مع البعثة البريطانية المنقبة في اور في عامي ١٩٢٤ ، ١٩٢٥ . ووضع كتابا عن الاختام الاسطوانية ومن مجموعة من الكتابات المكتشفة فيها .

** والمقصود هنا جامعة بنسلفانيا في مدينة فيلادلفيا



اللوح ١٩١ مسلة من حجر كلسي لاور - نمو ، من أور . الارتفاع بعد اعادة تجميعها نحو ٣ أمتار . متحف الجامعة في فيلادلفيا .



اللوح ١٩٥ تفاصيل لمسلة اور ـ نمو (اللوح ١٩١) .



اللوح ١٩٦ جزء من مسلة من حجر كلسي لكوديا ، من تلو ، الارتفاع ٢٤ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٩٧ القسم العلوي لتمثال من حجر الديورايت لكوديا ، من تلو الارتفاع ١٫٢٥ م . متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٩٨ تفاصيل لظهر مسلة اور ـ نمو (اللوح ١٩١)



اللوح ١٩٩ تفاصيل لظهر مسلة أور - نمو (اللوح ١٩٨) .



اللوح ٢٠٠ جزء من اناء من حجر الستياتيت ، الارتفاع ١٢ سم ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ٢٠١ تفاصيل لمسلة أور - نمو (اللوح ١٩٩).

حتى سومو ابوم مع استخدام اكثر للاساليب والمفاهيم الاكدية القديمة . ولا بد ان يكون مثل هذا التطور قد حدث على اقل تقدير ، في اوائل عصر شوسن وذلك بالنظر الى ما عرفناه مؤخرا من رقيم طيني نشره وبحثه (ديتس اوتو ادتسارد Dietz Otto Edzard * وذلك من مجموعة هلبرخت Hilprecht في ينا JENA ** (٣٤٦) ويحتوي هذا الرقيم نسخاً من كتابات وعبارات كانت في وقت ما تؤلف جزءا من مسلة انتصار شوسن ملك اور . وطبقا لهذه الكتابات فان الملك لا بد وان يكون مصورا على المسلة مع رئيس اركان حربه . فهي تشير الى ان رئيس اركان الحرب كان يطأ بقدمه احد الاعداء المدحورين هو الامير اداسو Endasu امير زابشالي Zabshali وهذا يقدم دليلا على ان الصيغة الاكدية القديمة للفاتح كانت في عهد حكم شوسن والتي سبق لنا ان صادفناها لاول مرة في مسلة نرام سن ، قد عادت فظهرت ثانية في نحت ناتئ على مسلة من عصر الابعاث . واذا ما اخذت الصيغة بنظر الاعتبار فان هذا يزيل اخر الاسس لنسبة النحت الناتئ على صخرة قرب دربندي گاوور *** والذي سبق وصفه ، الى نرام سن (٣٤٧) (لوح ١٥٧) ولا بد ان يكون هذا من اكثر الادلة المقنعة على قوة النهضة الاكدية في عهد سلالة سومر واكد . ولسوف نكتشف الان تأكيد اخر للتأثير الذي احدثته صيغة الفاتح هذه على وجه الدقة حين نأتي على دراسة النقش على الاختام في ذلك العصر .

٢ ـ النقش على الاختام

تتوفر لدينا اختام اسطوانية او طبعات لاختام اسطوانية تعود الى مؤسسي الابعاث السومري الحديث اي گوديا واور نمو . فمادة الموضوع في هذه الاختام تتمثل في تقديم متعبد الى اله ، او ملك مؤله عن طريق وسيط . وكان ذلك هو الموضوع المفضل في النحت الناتئ ايضا . ولقد سبق لنا ان استخدمنا احدى الطبعات من هذا النوع للاستعانة بها في اعادة تركيب منحوتة گوديا الثالثة المحفوظة في متحف برلين (اللوحان ١٨٩ ، ١٩٠) . فعلى ختم اسطواني اصلي من مكتبة مورگان Morgan في نيويورك (٣٤٨) يشاهد گوديا في قيافه المعتاد لكنه ذو لحية وشعر مصفف بشكل كروي مثل ذلك القيافة التي كان يرتديه اول الامر . اولا هذا الختم ، وابنه اور ننگرسو (الالواح ١٧١ ـ ١٧٤) . فهو يقاد من قبل الهة شفيعة ترتدي قياء طويلا بسيطا ذا طيات ، الى الهة جالسة على العرش ذات قياء مهدب (اللوح ز ١) . فمثل هذا الموضوع سبق استعماله قبلا في النقش على الاختام في العصر الاكدي (٣٤٩) لكنه اصبح تقريبا السمة المميزة للعصر الممتد من اور بابا الى سومو ابوم . وفي اثناء عصر الابعاث كان المثول امام ملك مؤله مفضلا اكثر فاكثر (٣٥٠) (لوح ز ١ ـ ٤) .

وعلى غرار المعابد الملكية ذات الخلوة الواسعة من امثال ذلك المعبد الذي شيده اتوريا حاكم اشنونا لشوسن ملك اور (انظر ما سبق الشكل ٤٤) كان هذا المشهد تعبيرا عن مفهوم الملكية الذي ما لبث ان تطور خلال عصر ملوك سومر واكد . ومع ذلك فان المفهوم الاكدي القديم للملكية وللفاتح المنتصر على الشياطين في اشكال الهة وحيوانات متوحشة واعداء قوميين ، وهي الفكرة التي صورتها مسلة نرام سن اقوى تصوير ، ان هذا المفهوم لم يمت قط . فلقد ظل هذا المفهوم يسير جنبا الى جنب مع تصوير مشهد المثول كجزء من التطور للنقش على الاختام في العصر السومري الحديث . ذلك ان هيمنة التأثير الاكدي المتزايد

* ادتسارد استاذ اللغات الشرقية القديمة في جامعة مونيخ .

** هلبرخت من العلماء الالمان ، قام في مستهل هذا القرن بالتنقيب في نفر نيابة عن جامعة بنسلفانيا الاميركية . وقد اودعت مجموعة الآثار التي كانت لديه في جامعة ينا بالمانيا الديمقراطية .

*** منحوتة دربندي گاوور في جبال قره داغ في محافظة السليمانية .



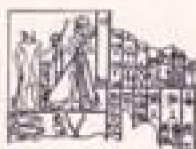






الالواح ز ١ ـ ٤ أختام اسطوانية من العصر السومري الحديث

على نقش الاختام قد بدأ بكل جلاء في عهد حكم اور نكرسو بن كوديا، وفي عهد حكم شلكي خلف اور نمو، كما نستطيع ان نرى ذلك من طبعات اختام على رقم من الطين محفوظة في متحف اللوفر والتي يمكن ان يرقى تاريخها الى ذلك العصر (٣٥١). فمن العسير تمييز هذه عن الاختام الاكدية الاسطوانية سواء في مادة موضوعها (معركة بطل عاري، او الرجل الثور مع جاموسة برية، او تنين في شكل اسد مجنح)، او في اسلوبها (وضعة الاذرع في زاوية). ذلك لان ازدياد هيمنة التأثير الاكدي على نقش الاختام الذي لابد وان كمل في عهد ابي سن قد اصبح واضحا بصفة خاصة في ختم الوشوايليا ملك اشنونا والذي وصف فيه نفسه بانه اول ملك مستقل وحاكم للاقاليم الاربعة في العالم (٣٥٢) (لوح ن ٢).



اللوح ن ٢ ختم اسطواني من عصر نهاية سلالة اور الثالثة

(٢) اعادة تحديد تاريخ الرسوم الجدارية في ماري

لم يسجل اي رسم جداري من عصر كوديا، وعصر ملوك السلالة الثالثة في اور وايسن ـ لارسا، في الادب الاثاري، وفي الخلاصة التي قدمتها بعنوان (رسوم جدارية من الشرق الادنى القديم) والتي نشرت قبل بضع سنوات. لم اشر انا نفسي الى اي مثال للرسم من هذا العصر. وكان سبب ذلك يعود الى ان كل الرسوم الجدارية التي كشف عنها في ماري انما اكتشفت حين تم استظهار العصر

الضخم هناك . ونتيجة لذلك تم اعتبارها - كأمر طبيعي تقريباً - بأن أصولها قد وجدت في الفترة الأخيرة العظيمة لهذا القصر ، أي في عهد حكم زمر يليم آخر ملك عظيم عاش وحكم هناك . غير أن زمر يليم كان واحداً من ألد خصوم حمورابي ملك بابل . وطبقاً لذلك فإن كل الرسوم الجدارية من ماري قد أرجع تاريخها الى عصر بابل القديمة ، أي بفترة قصيرة قبل السنة الخامسة والثلاثين من حكم حمورابي حين دمرت مدينة ماري أخيراً . وكذلك يعتبر اندريه بارو الذي اكتشف هذه البقايا الفنية في كتابه سومر (٣٥٣) القرن الثامن عشر قبل الميلاد بمثابة تاريخ لكل الرسوم في ماري . وفي المطبوعات التي تضمنت مكتشفات التنقيبات في ماري كانت الرسوم قد خصص لها باستحقاق واحد من المجلدات (٣٥٤) . ففي هذا المجلد بوبت كل قطع الرسوم تبعاً لمختلف الأماكن داخل القصر الذي وجدت فيه ، ومن ثم وصفت وأعيد تركيبها بعناية في علاقاتها المشتركة ، وفسرت ، وقدرت قيمتها الفنية ثم قورنت مع الرسوم الجدارية التي وجدت في الالاخ و كريت ، كذلك تم بحث كل الفروق في فن الرسوم والملاط الجداري الذي رسمت عليه .

يتألف القصر في ماري من مجمع واسع من الأبنية استمر بناؤه على وجه التأكيد الى عدة قرون (٣٥٥) . كما ان النحت الذي عثر عليه هناك قد جاء من قرون عديدة (٣٥٦) يرقى تاريخ البعض منه على أية حال الى عصر أقدم من عصر زمريليم . وهكذا لا يوجد سبب يدعونا الى ان نسلم جدلاً بأن كل الرسوم الجدارية التي عثر عليها في أماكن متفرقة من القصر ، قد جاءت من عصر زمر يليم . فما ان يجرؤ المرء نفسه على الافتراض بأن جميعها يرقى تاريخه الى زمن زمر يليم لا يبقى امامه سوى ان يفحص محتواها ومظهرها الخارجي ليقارنها بالاتجاهات الفنية الأخرى من ماري ومن المواقع الأخرى التي عرفت لنا قبلاً . ومن ثم يحدد لها مكاناً في تطور الفن في ماري (٣٥٢) .

ما سمي بتنصيب زمر يليم

وما حدث من تساؤل عن تحديد تاريخ الرسوم الجدارية في ماري ، فإن هذا ينطبق بوضوح ايضاً على اشهر واكمل انتاج . ونعني به ما سمي بتنصيب زمر يليم (٣٥٨) (الشكل ٤٩ آ) على الجدار الجنوبي للساحة ١٠٦ الى يمين المدخل الى الغرفة ٦٤ .



الشكل ٤٩ آ اعادة تصميم الرسم الجداري لتنصيب زمريليم في قصر ماري .

فمحتوى واسلوب هــذا المنتوج المهم جدا من الرسم الشرقي القديم سيتم بحثه فيما بعد ، ولكنه يكفي هنا ـ لغرض الحصول على نقطة تاريخية ثابتة ـ ان تثبت تاريخه في عصر زمري ليم . وهذا ما غدا الآن ممكنا لحسن الحظ بمساعدة الاكتشافات الجديدة في ماري ذاتها ، في ميدان النقش على الاختام ، اي بالبصمات والاختام الاسطوانية الجديدة التي لا بد وان كانت في وقت من الاوقات تعود الى موظف سام من موظفي زمريليم . فالمشهد الذي عرف باسم تنصيب زمريليم ، عبارة عن رسم جداري رسم مباشرة فــوق قاعدة مزخرفة على تكسية من ملاط طيني ويشكل مغاير للمجموعة الثانية الواسعة من الرسوم الجدارية على نفس جــدار الباحة والتي رسمت على جبس سميك ابيض اللون . فهذه الرسوم تمتد حول جدران الساحة ١٠٦ على ارتفاع حوالي مــترين . اما رسم التنصيب الحقيقي (٣٥٩) فانه يبين اميرا في رداء واسع ذي شراشب مزدوجة وقبعة بيضوية طويلة ، وهو ينتصب وقد رفع يده اليمنى بالتحية متجها الى اليــمين قبالة الهة ترتدي رداءا طويلا مشقوقا بالطول ، وهي تضغط بقدمها اليمنى على اسد هاجع ، وقد تدلت ذراعها اليسرى الى اسفل وهي تمسك بسيف شبيه بالمنجل في يدها اليسرى في حــين حملت في اليد الاخرى عصا وحلقة باتجاه الملك . ويمكن تمييزها كالهة للحرب بالشعار الذي يرتفع عاليا من كل من كتفيها وهو هراوة بين فأسين ، وما تزال القرون تتصاعد على تاجها السماوي ، وقد رسمت في مظهر جانبي مثل بقية التيجان المقرنة لجميع الآلهة التي ظهرت في هذا الرسم من امثال الآلهة الوسيطة في لباس مهــدب ، والاله السابع في رداء مشقوق قطريا ، والهة الماء التي تظهر في الفــراغ القائم تحت مشهد التنصيب (٣٦٠) .

والافتراض القائل بان الملك الظاهر في هــذا الرسم العظيم هو زمريليم حقاً (والذي تقدم اليه الهة الحرب عشتار القوة الملكية الممثلة بالحلقــة والعصا) قد تعززه بصمة ختم نشرت حديثاً كان قد وضعها موظف رفيــع في خدمة زمري ليم يدعى موكنيشوم Mukannishum على عدد من الفقة الرقم الطينية (٣٦١) . اما بالنسبة الى غرضنا فان اهم هذه البصمات الختميــة العائدة الى موكنيشوم ملاحظ القصر في ماري هي البصمة التي تبين مشهد الفاتح (٣٦٢) (اللوح ن ٣) وهو مشــهد ذو أصل اكدي قديم بدون شك ، والذي سبق لنا ان وجدنا بانه قد استخدم قبلا لكل من شــوسن وابلوشوايليا . فالملك ـ وهو لا يمكن ان يكون غير زمري ليم لأن موكنيشوم قد وصف نفســه بانه خادم للاخــير ـ يطأ اعداءه في احدى المعارك ، في حين تحمي عشتار المجنحة مؤخرته ، وتقف الهة وسيطة امامه في موقف تحية .



اللوح ن ٣ ختم اسطواني من العصر البابلي القديم .

ومع ان عشتار تظهر هنا باجنحة ، الا انها يجب ان تكون ذات الآلهة التي تقدم الى زمري ليم الحلقة والعصا في مشهد التنصيب . واكثر من هذا فان تشخيص الملكين في بصمة ختم موكنيشوم وفي مشــهد التنصيب واضــح بشكل مفرط من الشبه في كل تفصيلات ملبسهما .

فالملك على هيئة موكيشوم وان كان في معركة الا انه يرتدي رداء" ذا حاشية مزدوجة ذات اطراف مدورة ، وفي الخلف يتدلى شريط من رقبته الى فجوة في ركبتيه وهو يرتدي ايضاً ذات قبعة الرأس البيضوية الطويلة .

وفي الوقت الذي تلبس فيه الآلهة في الرسم المعروف بالتعيب تاجاً ذا قرنين أو اربعة قرون رسم في مظهر جانبي بشكل صحيح فان هذا لا ينطبق بالنسبة الى هيئة موكيشوم ، حيث نرى كل التيجان المقرنة ـ مثلما هو موجود في جميع الاعمال الفنية القديمة على السطح المنبسط ـ في الواجهة حتى عندما يكون الوجه في مظهر جانبي .

ومع ذلك فانا سنجد في الفصل المقبل ، تقدماً ملموساً في الفن البابلي القديم وذلك في نطاق معالجة المنظور في الفن ذي البعدين ـ أي عندما نرى رؤوس الآلهة في مظهر جانبي تشاهد تيجانها المقرنة في مظهر جانبي ايضاً ـ وهذا التقدم يمكن ان يرقى تاريخه ، على كل احتمال ، الى نهاية حياة حمورابي (ذلك لأن شريعة حمورابي ، وهي اعظم منحوتة له ذات اهمية ، واقدم منحوتة معروف تاريخها والتي تستخدم هذا الأسلوب في النحت الناتئ ، يندر ان تكون قد صنعت حتى السنوات الأخيرة من حياة حمورابي) (٢٦٣) . ولما كان رسم تعيب زمر يليم قد استعمل ذات الطريقة في عرض التيجان المقرنة ، في حين لم يفعل ختم موكيشوم ذلك ، فانا قد نستنتج من هذا بان رسامي مشهد التعيب كانوا قد درسوا الفن المعاصر في بابل دراسة جيدة والفوه ، غير ان نحات الحجر من الناحية الثانية ، لم يفعل ذلك ، ومع ذلك ، وكما سنرى فيما بعد في نقش حجري آخر بابلي قديم ايضاً ، فان من العسير ان نجد تاجاً مصوراً بذات الطريقة التي صور بها تاج شمش في شريعة حمورابي . وعلى هذا فمن المحتمل ان يكون ختم موكيشوم اقدم عهداً نوعا ما من مشهد تعيب زمر يليم ، ومن عصر حمورابي . ويكون مشهد التعيب ملائماً بشكل مفضل للفترة الواقعة بين افتتاح حمورابي لمدينة ماري مرتين في السنة الثالثة والثلاثين او الخامسة والثلاثين من حكمه ، في حين يحتمل ان ينسب موكيشوم الى السنين التي سبقت الفتح الاول الذي قام به حمورابي لمدينة ماري . وعلى هذا وبصفة استثنائية في هذا المثال فانا لأول مرة نعالج تاريخ انتاج فني شرقي قديم يمكن ان يكون محدداً ضمن سنوات قلائل .

ترى ما هي العلاقة التي تحتفظ بها الرسوم الجدارية الباقية في ماري مع رسم مشهد التعيب الذي اخذناه الأن بنظر الاعتبار ؟

ثور يؤتى به للتضحية

غطيت كل جدران الجوانب الاربعة للساحة ١٠٦ بجبس سميك رسمت عليه رسوم عديدة بصيغة موحدة : زخارف وشخوص خططت بالسواد ، وسطح ملون اما بملاط ابيض او بالمغرة التي يختلف لونها من البني الى البرتقالي . وينجم عن هذا بصفة رتيبة نظام لوني من الأسود والابيض والاحمر ، وهو الشيء الشائع منذ العصور القديمة ، غير ان اللون الازرق كان يستعمل مصادفة ايضاً .

وقد جرت محاولة لأعادة تركيب رسوم شخوص فردية ومشاهد ـ لها علاقتها في قليل او كثير ـ من مئات من قطع صغيرة من الرسوم التقطت من بين الأنقاض (٢٦٤) . ولعل اهم هذه القطع هي القطع التي تؤلف صورة كبيرة لثيران منذورة ، حيث عثر على قطعة منها ما تزال في موقعها .

وهناك قطعة اصغر حجما محفوظة الآن في حلب (٣٦٥) (لوح ٢٠٢) تبين خادما يتحرك من اليسار الى اليمين وهو يقود ثوراً بحبل وحلقة في انفه . وفي الوقت الذي يتجه فيه الرجل نحو اليمين يستدير من الخلف نحو اليسار ويحني ذراعه الايمن على فم الثور وجبهته .

وقد غطي قرنا الحيوان بدبابيس معدنية علق بينها هلال كبير وصليب معقوف سواستيكا والخادم جدير بالاشارة بسبب تنورته التي لها نصف الطول والتي شد فوقها قطعة من مادة شبيهة بالنسيج ذات شرائب واطراف مدورة . وهذا الملبس شد بحزام ضيق اشبه بلفة كبيرة من القمر المصطنع ، او قبة خفيفة من اللباد ذات شريط مزدوج .

اما لحيته السوداء فقد قصت قصيرة . وهذا الانتاج لا يمكن ان ينفصل عن انتاج آخر يكون موضوعه مماثلا لفن الرسم الملون واسلوبه (٣٦٦) (لوح ٢٠٣) .

فهنا نجد صورة رجل طويل الى درجة يكون فيها اعلى من الحقلين اللذين احدهما فوق الآخر . يرى وهو يسير وذراعه اليمنى تتأرجح ، ويتزعم مسيرة جملة من خدم المعبد نحو هدف (٣٦٧) لا بد وان يكون في الاصل يقع في ناحية اليمين لكنه لم يبق منه شيء ما .

ففي هذا المشهد لا يرى سوى شيء ضئيل من الثور المنذور لكنه كان ـ مثل المشهد الذي وصفناه الآن ـ مزخرفا بهلال على جبهته ، حيث عاد الرسام ـ كما في الصورة الاولى ـ فابرز منظرا امانيا ، وجعل رأس الثور في مظهر جانبي . وهذا مناقض تماما الاسلوب الجديد الذي ظهر بعد شريعة حمورابي ، وفي مشهد تنصيب زمريليم ، ذلك لان الفنانين لم يعودوا يتقبلون رسم التاج بحيث يرى وجاها على رأس رسم في مظهر جانبي . وهذا يشير الى ان هاتين المجموعتين من الرسوم الجدارية على الجبس تعودان الى عصر اقدم نوعا ما من مشهد تنصيب زمريليم . وفي الامكان تحديد المكان التاريخي لهذه المجاميع من الرسوم بدقة اعظم ، وذلك عن طريق فحص ملابس الشخوص الفردية ، ولا سيما ملابس الشخص الطويل الذي يتزعم مسيرة التضحية ، وهو ملك على اكثر احتمال . ذلك لان ملبس هذا الملك يبدو في الدرجة الاولى اكثر تعقيدا لكنه في الواقع هو ذات الملبس الذي شاهدناه على رجل كان يقود ثورا ، حيثا على وصفه قبلا : اي تنورة تمتد حتى الركبة تحت نسيج ذي طيات مصنوع من مادة ذات اطراف مدورة ، مشدودة بحزام ضيق . فالفرق الوحيد هو ان الملبس في هذه المرة قد زود بطرف مزدوج ذي حافة بيضوية ، وبحزام ثلاثي مزخرف بازهار اللوتس . وكذلك فان اول الخدم يضع في عنقه قلادة ذات شمار مدور .

وقد سبق لمورتكات ـ كورنز U. Moortgat - Correns * ان بينت (٣٦٨) اوجه الشبه في هذا الملبس مع ملبس شمشي ادد الاول على مسلة انتصاره التي وصلت الى متحف اللوفر من ماردين . وقد عثر مؤخرا على رقم طينية في شمشارا Shimshara ** (٣٦٩) في شمالي العراق ، تبين ان هذه المسلة تعود فعلا الى شمشي ادد الاول كما اشار الى ذلك فورر E. Forrer *** اصلا (اللوحان ٢٠٤، ٢٠٥) .

* ارسولا مورتكات ـ كورنز ، وهي زوجة المؤلف ومن بحوثها الاثرية دراسات في الاختام الاسطوانية .

** تل شمشارا بقضاء رانية ، قصدته بعثة دانيماركية عام ١٩٥٧ ثم بعثة من مديرية الآثار العامة في السنين التاليين . وعثرت فيه رسائل ووثائق من عهد شمشي ادد الاول .

*** فورر اشتهر بصورة خاصة باشتغاله في الكتابات الحثية .



اللوح ٢٠٢ جزء من رسم جداري من قصر ماري .
الارتفاع نحو ٤٥ سم . متحف حلب



اللوح ٢٠٣ جزء من رسم جداري من قصر ماري . الارتفاع نحو ٨٠ سم . متحف اللوفر باريس .





اللوح ٢٠٤ ـ ٢٠٥ جزء من مسلة من حجر البازلت لشمشي ادد الأول ؟ ملك آشور ، من ماردين . الارتفاع ٤٠ سم متحف اللوفر باريس

صحيح انه كانت لزمريليم ايضا مادة ذات صف مزدوج من شراشب لطرف مدور على ردائه ، كما سبق لنا ان شاهدنا ذلك قبلا ، غير انه لم يكن يلبس حزاما يبدو بانه كان الصفة المميزة للساميين الغربيين . ومن ناحية اخرى فان لرداء شمشي ادد الاول على مسلة ماردين حزام يشبه حزام الزعيم الملكي لموكب الثور المنذور في ماري ، وكذلك مثل بقية التفاصيل الاخرى للرداء : اي تزيين الطيات بشراشب مزدوجة على الفخذ ، وجعل نهايات الحزام اشبه بزهرة اللوتس . وكان شمشي ادد يضع شعارا مدورا في عنقه . وكذلك يفعل غيره رجال من طبقة ادنى كانوا يقودون الثور المضحية به في رسم ماري .

وهكذا فمن طريق فحص التفاصيل المختلفة واعادة تقييمها ، اهتدينا الى ان نربط هذه المجموعة الثانية من الرسوم الجداريه من الساحة ١٠٦ في قصر ماري مع شمشي ادد الاول ملك اشور الخصم الكبير والاقدم نوعا ما لحمورابي ملك بابل وتيجة لذلك نستطيع ان نعزوها الى ابن السابق اي يسمح ـ ادد ٭ Iasmah Adad (= يسمح ادو Iasmah Addu) حاكم ماري .

والواقع اننا نستطيع بكل الاحتمالات ان نشخص الزعيم الملكي للمسيرة بانه هو يسمح ادد نفسه . ولكن اذا كان مثل هذا التشخيص صحيحا فان يسمح ادد لابد وان قام بزخرفة الساحة ١٠٦ من جميع جوانبها بسلسلة من الرسوم الجدارية وعلى ارتفاع حوالي مترين (٣٧٠) . وبعد وقت متأخر نوعاما ، اي بعد ان قضي على يسمح ادد ، اثبت زمريليم شرعيته لاعتلاء عرش والده الذي تم بتقبله الرسم الجداري الذي يعرف بمشهد التنصيب في مستوى الارضية على الجدار الجنوبي من الساحة ١٠٦ ذاتها .

الرسوم الجدارية في قاعة الاستقبال (الغرفة ١٣٢) في قصر ماري

عثر على مجموعة ثالثة من الرسوم الجدارية في غرفة من مبنى ساحة اخرى ، وهي ما عرفت باسم قاعة الاستقبال او الاجتماع التي يمكن الوصول اليها من الساحة ١٣١ بسلم شبه دائري مفتوح . فالجدار الغربي من هذه الغرفة الطويلة القائمة الزاوية كانت عليه في وقت من الاوقات رسوم جدارية واسعة . وقد اعيد تركيب هذه الرسوم من عدد لا يحصى من الكسر التي انتشلت من بين الانقاض على يد المنقب بارو وزملائه . وبعد عمل مضن استطاعوا تجميعها في مشهد وان لم يكن دقيقاً في الواقع الى الآن في كل تفاصيله . الا انه كان ذا شكل مقبول اذا ما اخذ بمجموعه (٣٧١) (الشكل ٤٩ب) .





الشكل ٤٩ ب اعادة تصميم الرسم الجداري المكتشف في الغرفة ١٣٢ في قصر ماري

٭ يسمح ادد انهى حكمه لماري على يد زمريليم الذي اسس حكما وطنيا فيها .

فهذه الرسوم لم تكن ، مثل المجموعة السابقة ، قد رسمت على طبقة من الجبس وانما رسمت مباشرة على الملاط الطيني للجدار ذاته مثل مشهد التعبب في الساحة ١٠٦ . وكان نهج الالوان يتألف من الاسود والابيض والبني الاحمر المغري ، وهي الثالوث القديم للالوان من الفخار السومري حتى الرسم الجداري اما اللون الازرق واكثر منه بصفة خاصة اللون الاخضر ، فقد كانا مفقودين ولم يكن يوجد سوى اللون الاصفر حسب . واعادة التشكيل هذه قد أنشأت موضوعاً قسمت فيه المقاعد الى خمسة افاريز يقع احدها فوق الأخر (٣٧٢) : وقد لا يكون من قبيل المصادفة العمياء ان يؤلف هذا الرسم الجداري بعد اعادة تجميعه بعناية من عدد لا يحصى من القطع وعلى غرار مسلتي اورنمو وكوديا اللتين سبق وصفهما ـ مشهداً يتألف من خمسة افاريز دون ان تكون هناك اية علاقة بين القائمين باعمال الترميم واعادة التركيب . واكثر من ذلك كله ان الموضوع العام للرسم الجداري في الغرفة ١٣٢ ـ او بالنسبة للقسم الباقي منه ـ هو في جوهره مماثل للصور التي وجدت في المنطقة العليا المقوسة والافريز الثاني من مسلة اورنمو . وعلى غرار ذلك فان العديد من الاشكال الفردية والتفصيلات المادية في هذا الرسم الجداري يقودنا الى البحث عن عناصر مقارنة ومؤرخة تعود الى كوديا واورنمو ، بل تعود الجوهري في الواقع الى العصر الاكدي .

وكما هو الامر في مسلة اورنمو تماماً ، يرى الملك في رسم الغرفة ١٣٢ في مراسيم نذور احتفالية امام الآلهة الرئيسة للبلاد ، تساعده آلهة وسيطة وكهنة خادمون . وبينما كانت المشاهد الفرعية تصور معارك ، او موكباً من حملة الجزية على نطاق اصغر وفي افاريز اضيق ، يرى الملك في الافريزين الثالث والرابع من القسم المركزي من الرسم مرتديا رداء مهدبا وقبعة ذات حافة عارجة ولحيته طويلة مستطيلة اشبه بلحية اور نمو (انظر اللوح ١٩٤) . وهو يصب ماء مقدسا من قدح ، شكله مشابه لقدح ننكرزيدا الخاص بكوديا ، في اناءين كبيرين ذوي قواعد قائمة . وهذه الاواني مشابهة لتلك الاواني التي كانت في عصر اور الثالث تضم اغصانا عادة ، وتوضع امام الآلهة الجالسين . ففي هذا الرسم نراها ايضا امام اله رئيس جالس على العرش فوق قمة جبل ومن خلفه يقف حيوانه المميز عن صفاته وهو عبارة عن ثور كبير اسود اللون ذي لغد ثقيل . اما رداء الاله ففي حالة زرية لعدم المحافظة عليه . فهو يضع على رأسه تاجا منبسطا (له قرنان) تحت قرص مدور ويوجد فوق القرص هلال . وليس لهذا التاج سوى مثيل واحد هو الذي يرى على كسرة من مسلة اور نمو (٣٧٣) (الشكل ٥٠) .



الشكل ٥٠ جزء من مسلة اور ـ نمو بتاج مقرن .

وفي الافريز الذي يعلو افريز الاله الرئيس مشهد يصور عبادة الهة ماري الرئيسة ، الهة الحرب عشتار التي نستطيع ان نميزها عن طريق الهراوة والقوس على كتفيها . فهي ترتدي اللباس المهدب المعتاد في عصر سلالة اور الثالثة ، وتشبه الالهة الوسيطة التي تمسك بالملك شبها وثيقا جدا في كل تفاصيل السحنة واسلوب الشعر وقلادة العنق والملبس ، للالهة الوسيطة التي نرى على زاوية من مسلة كوديا التي عثر عليها كروس في تلو (٣٧٤) (الشكل ٤٨) لدرجة ان الغرفة ١٣٢ في ماري لا يمكن ان تكون بعيدة جدا عن عصر كوديا : فموضوع الرسم وتاج الاله ذو الهلال ، وكذلك اواني سكب الماء المقدس ذات القواعد المنتصبة العالية ، كل هذه تشير الى ذات النتيجة .

فالتاج المقرن ذو الهلال فوق القرص يمكن ان يعتبر اكديا قديما في اصله (٣٧٥) كما يمكن ان يعتبر في الواقع مقعد الالهة البسيط المزين بمربعات والذي يشبه الصندوق في الرسم المصور في الغرفة ١٣٢ من مدينة ماري . واذا كانت عبادة الموضوع والتفصيلات الحقائقية تشير الى ان الرسم الجداري الكبير في قاعة الاستقبال يعود الى عصر الانبعاث السومري الاكدي - اي الى عصر الحكام تورا داكان ، وبوزور عشتار ، وايدي ايلوم في ماري ، فاننا عندئذ سنجد كذلك ان هذه التواريخ مؤيدة اذا ما قارنا تفاصيل الملابس في هذا الرسم مع تفاصيل ما يسمى بمشهد تنصيب زمريليم ، او على مجموعة من رسوم يسمح ادد . ففي الرسم الموجود في الغرفة ١٣٢ لا توجد حلة ذات شرشبة واحدة او مزدوجة من الاطراف البيضوية ، ولا رداء ذو حزام ، ولا شعار مدور ذو سلسلة حول الرقبة وما هو اكثر اهمية انه ليس للالهة والالهات تيجان مقرنة تتصاعد في مظهر جانبي فوق وجه ذي مظهر جانبي ، كما هو موجود في مشهد التنصيب . فعلى النقيض من ذلك تتصاعد هذه تماما وكأنها تيجان مقرنة نرى وجها لوجه على منحوتات ناتئة لكوديا واور نمو . وعلى هذا لم يعد هناك ادنى شك باننا قد حصلنا من الرسم الجداري في قاعة الاستقبال على مثال من الرسم السومري الحديث ، والذي يساعدنا على سد الثغرة الواسعة التي كانت حتى الان قائمة فعلا في تطور هذه الصيغة من الفن بين عصور جمدة نصر وبابل القديمة .

وهذه النتيجة ذات اهمية اساسية لانها لا تشير حسب الى ان الرسم في العصر السومري الجديد قد تعقب ذات الطريق مثل بقية فروع الفن الاخرى - اي النحت الناتئ والنحت المجسم - ضمن مجرى الفن في العراق القديم ، وانما تمكننا من تحديد زمن كل الرسوم الجدارية التي اكتشفت في قصر ماري بالقرن الثامن عشر قبل الميلاد ، اي بالعصر البابلي القديم .

فعلى العكس يجبرنا هذا الاستنتاج على ان نفرق بعناية بين مختلف المراحل في الاسلوب الذي انتشر خلال عدة قرون ، واكثر من هذا فبمساعدة هذه الاساليب نستطيع ان نستنتج بان الرسوم الجدارية في الغرفة ١٣٢ واجزاء من القصر حول الساحة ١٣١ ، والتي لا يمكن ان تنفصل منطقياً عن غرفة الاستقبال ، كانت نتاج عصر الانبعاث السومري الجديد وليس من عصر زمريليم . واذا ما اخذنا كل شيء بنظر الاعتبار فان القصر في ماري يقدم لنا في الواقع امكانية لتعقب تطور الرسم في بلاد ما النهرين القديمة خلال المراحل الثلاث التالية :

١ - عصر الانبعاث السومري الحديث .

٢ - عصر الكشانيين والاشوريين القدامى في عهد شمشي ادد ويسمح ادد .

٣ - عصر الكشانيين - البابليين القدامى في عهد زمريليم وحمورابي (٣٧٦) .

